

Дживелегов Алексей Карпович

"Истории западноевропейского театра от возникновения до 1789 года"

Утверждено Всесоюзным Комитетом по делам высшей школы при СНК СССР в качестве учебника для театральных институтов

Государственное издательство "Искусство", М.-Л., 1941

Оглавление

Отдел второй

Театр эпохи возрождения

Глава I. Итальянский театр.

Гуманизм и театр

Трагедия

Пасторальная драма

Здание театра и сцена

Появление профессионального театра

Commedia dell'arte

Глава III. Английский театр

Зачатки новой драматургии

Театры, сцена, актеры

"Университетские умы"

Шекспир

Современники и преемники Шекспира

Глава V. Немецкий театр

Немецкий театр XVII века

Фельтен и его преемники

Отдел третий

Театр эпохи просвещения

Глава I. Английский театр

Реставрация.

Драматургия Просвещения

Сцена и сценическое искусство

Глава III. Итальянский театр

Гольдони и Гоцци

Альфьери

Глава IV. Немецкий театр

Каролина Нейбер и Готшед

Экгоф и современные ему актеры

Лессинг

Шредер

"Буря и натиск"

Веймарский театр

Предисловие

Наш учебник охватывает историю западноевропейского театра в средние века, от падения Римской империи до Великой французской буржуазной революции.

Средние века - это эпоха господства феодальных, крепостнических отношений. Она включает в себя период раннего феодализма, период его расцвета и период первоначального накопления, обусловившего разложение феодальной формации.

В соответствии с этими тремя историческими периодами история театра разделена по следующим отделам: театр раннего средневековья, театр Возрождения, театр эпохи Просвещения. Внутри второго и третьего отделов материал членится по отдельным странам: театр Италии, Испании, Англии, Франции, Германии.

Учебник является одним из звеньев всеобщей истории театра, ибо ему непосредственно предшествует хронологически учебник по истории античного театра, а за ним следует учебник по истории западного театра нового времени. Помимо того готовятся учебники по истории оперного и балетного театров, по истории техники сцены.

Все учебники по содержанию будут дополнять друг друга, поэтому оказалось возможным ограничить размеры каждого из них сравнительно небольшим количеством листов, ибо повторять в разных учебниках целиком или частично тот или иной комплекс фактов было бы совершенно нецелесообразно. Факты каждого ряда найдут себе место в том учебнике, в котором им надлежит быть прежде всего.

Для нашего учебника из этой общей предпосылки вытекают следующие выводы. Во-первых, мы могли освободить себя от обязанности заниматься подробно историей оперного театра и историей оформления сцены. Касаемся мы этих вопросов лишь потому, что без них нарушилась бы общая связь изложения. Во-вторых, переход от истории театра XVIII века к истории театра XIX века осуществляется не без неровностей как хронологического, так и фактологического характера. Для Франции рубеж отыскивался сам собою: 1789 год. Поскольку театр революционного классицизма созрел в дореволюционную пору, мы

упоминаем о нем, но раскрытие этой темы предполагается в учебнике по истории театра нового времени.

Приблизительно то же произошло в разделе "Итальянский театр", где помещена характеристика творчества Альфьери, но опущено описание якобинского театра, популяризовавшего трагедии Альфьери уже после 1789 г. Для Англии вопрос решался труднее. Шеридан и Гольдсмит, естественно, отходили в наш учебник, но включение в него таких актеров, как Кембл и Сара Сиддонс, было нарушением хронологии, которое объясняется тем, что они представлялись нам более тесно связанными с Гарриком, чем с Эдмундом Кином. Известные трудности оказались и при делении материала по истории немецкого театра. Проще всего было кончить историю немецкого театра Лессингом и Шредером и перенести в следующую часть и "бурю и натиск", и молодого Шиллера, и Мангеймский театр, и Веймарский театр с Гете. Но после ряда колебаний было решено оставить эти отделы в нашем учебнике, хотя этим и нарушалась хронология. Поэтому Мангеймский театр, молодой Шиллер, Гете и Веймарский театр остались у нас, что дает возможность в учебнике истории западного театра XIX века немецкий отдел начать прямо с романтизма.

Работа была разделена между нами таким образом: Г. Н. Бояджиеву принадлежат разделы театра раннего средневековья, французского и испанского театров, А. К. Дживелегову - итальянского, английского и немецкого театров.

Авторы

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Глава I

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

ГУМАНИЗМ И ТЕАТР

Города в Европе сделались самостоятельными политическими единицами почти повсеместно уже в XIII веке, в Италии частью даже раньше. Мысль, что город - мир иной, непохожий на поселения феодального периода, крепла у его жителей вместе с созданием свободных городских учреждений. Медленнее складывалась идеология, которая должна была утвердить представление об особой культуре городов. Городские люди понимали, что основное отличие новой культуры от феодальной - ее мирской, противоцерковный характер. Менее ясно было им, какие положительные элементы должна содержать в себе новая культура. Процесс искания этих положительных элементов, ранее всего найденных в Италии, занял много времени.

Культура нового городского мира, отвечавшая запросам нового городского, буржуазного общества, в своем законченном виде зовется Возрождением, или Ренессансом. "Это был, - пишет Энгельс, - величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными" {Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 476.}. На почве Италии родилась и выросла первая фаланга этих "титанов".

Начиная с XV века, в стране непрерывно нарастало стремление к новым идеалам, новой правде жизни. "Умы проснулись! Жизнь стала наслаждением!" - будет восторженно восклицать несколько позднее один из самых смелых борцов против старины, против обветшалых церковных и иных устоев, немецкий писатель Ульрих фон Гуттен. В Италии это ощущение царило уже в XV веке. Человеческая мысль трепетно искала ясных и отчетливых формул нового мировоззрения. Нужно было обосновать право человека быть человеком, все понимать, все чувствовать, на все дерзать. Вместо того чтобы искать новые формы, люди стремились использовать уже существующие, найденные когда-то, в эпоху таких же плодотворных порывов, такими же титанами дела и мысли. Античный мир раскрывал перед человечеством свои идейные сокровища, и оно полными пригоршнями стало черпать оттуда то, что ему было нужно. Эволюция шла по линии наименьшего сопротивления.

В Италии обращение к древности напрашивалось особенно настоятельно. Страна была богата памятниками старины, преданиями о былом величии, о господстве над миром далеких предков. ореол древнего Рима был живой легендой, и воскрешение форм античной культуры казалось не орудием социальной борьбы, чем оно было в действительности прежде всего, а восстановлением былой славы. Наследник Рима, Константинополь, хранивший в вещественных памятниках, произведениях искусства и рукописях душу античной культуры, пока Европа прозябала в феодальном мраке, передавал это богатство Италии, как фундамент новой культурной жизни.

Люди, посвятившие себя изучению античной литературы и философии, как основы новой идеологии, называли себя гуманистами (от латинского слова *humanus* - человеческий). Этим хотели подчеркнуть, что цель новой культуры - совершенствование человека и что она противоположна старой, феодальной культуре, вдохновлявшейся не человеческими, а божественными (*divina*) понятиями. Родоначальниками гуманистов считают Петрарку и

Боккаччо (XIV век). В XV веке количество гуманистов очень выросло, и не оставалось сколько-нибудь значительного города, где бы не появились гуманистические кружки. Впереди шла Флоренция, но не очень отставали и другие.

Гуманисты взялись за пересмотр старых взглядов во всех областях знания. Все прежнее казалось им недостаточным. Они стремились окончательно уничтожить следы ненавистной церковно-феодальной культуры и закрепить теоретически то, что городская культура осуществила на деле. Городская культура разбила оковы аскетизма, и на свободу бурно вырвались чувства. Их первые проявления были порою непосредственны и грубы. Чтобы сделать их элементом прогресса, чувства нужно было облагородить. Эстетическое преодоление плоти вместе с эмпирическим познанием мира стало задачей литературы и философии. Гуманистический театр именно в этом направлении начал свою работу.

В каком виде нашли гуманисты театр в Италии?

В XIV веке в Италии еще имела почти повсеместное распространение литургическая драма, давным-давно исчезнувшая в остальной Европе: ее латинский язык для народа, давно говорившего по-итальянски, был еще понятен. Даже в XV веке в больших городах давались в церквях представления литургического характера, в которых язык, повидимому, продолжал оставаться латинским. Нам, например, известно, что во время флорентийского собора в 1439 г. были даны два представления на сюжет Благовещения и Вознесения. Главное в них было художественное оформление. Слов было немного, и текст их, по всей вероятности, был латинский. Наряду с литургической драмой на латинском языке со второй половины XIII века все больше распространялись религиозные песнопения флагеллянтов, т. е. бичующихся, которые в полубезумии религиозного экстаза ходили из города в город, хлестали себя бичами по обнаженному телу и распевали гимны. Эти гимны назывались ляудами, т. е. хвалебными песнопениями (*laude*). Вскоре они приобрели диалогический характер, нечто вроде антифонов, вкладывавшихся в уста различных действующих лиц - Христа, Марии, ангела Благовещения, архангелов, серафимов. Эти диалоги, которые первоначально исполнялись во время шествия, постепенно приобрели характер зрелища, представляемого в одном определенном месте и оформленного очень элементарно костюмами и реквизитом. Особенную популярность завоевали ляуды одного из крупнейших религиозных поэтов XIII века - Якопоне да Тоди (ум. в 1306 г.). Ляуды сплошь пелись на итальянском языке. Ляуды в форме диалога постепенно выросли в религиозные представления, продолжавшие существовать еще в XV веке. Сюжетом этих представлений были исключительно евангельские сцены, преимущественно Благовещение, которое, как и в живописи тех времен, в Италии было излюбленным религиозным сюжетом.

В XV веке независимо от ляуды возникли и получили распространение так называемые священные представления (*rapresentazioni sacre*), форма, близко соответствовавшая северным мистериям. Первый известный текст мистерии относится к 1448 г. Среди поэтов, писавших эти тексты, были такие крупные представители флорентийской поэтической школы, как Фео Белькари, Луиджи Пульчи и сам Лоренцо Медичи, всевластный государь Флоренции, ученый гуманист, превосходный поэт. Ему принадлежит текст "Представления о святых Иоанне и Павле".

Жанра священных представлений коснулась, таким образом, гуманистическая рука и сообщила их тексту если не дух античной литературы, то во всяком случае элементы античного изящества и чистоту стихового чекана. Литургическая драма и ляуда были недоступны каким бы то ни было воздействиям гуманизма и осуждались людьми новой культуры, как грубый жанр - совсем как мистерия поэтами Плеяды позднее во Франции. С точки зрения гуманистов, театра в Италии как бы не существовало вовсе, ибо и тексты священных представлений не считались настоящей литературой. Следовательно, театр и прежде всего драматургический текст нужно было создавать наново. Этим гуманисты и занялись; их усилия постепенно привели к созданию той формы, которая получила название ученого театра, *la commedia erudita* {Commedia значит по-итальянски не только "комедия" в нашем смысле этого слова, но и театр вообще, обнимающий все виды драматургии и сцену.

Поэтому *il comico* значит не комик, а актер, *la comica* значит не комедийная актриса, а актриса вообще, *saro comico* - главный актер, т. е. директор театра.}

В 70-х годах XV века в Риме среди преподавателей недавно основанного там университета был гуманист, пользовавшийся громкой славой, - Помпонио Лето (1427-1497). Его ученость, убежденность, страстность привлекали к нему множество учеников. Помпонио жил больше в древнеримском мире, воскрешенном его фантазией и его эрудицией, чем в современном быту. Он и его ученики вели исчисление не от христианской эры, а от основания Рима, календарные дни считали на римский манер - по календам и идам. И Помпонио любил, когда его самого ученики именовали великим жрецом, *pontifex maximus*. Помпонио знал римские развалины лучше, чем свой маленький виноградник, классиков он изучал с великой обстоятельностью, и античная жизнь не имела для него никаких тайн. Незадолго до него немецкий ученый Николай Кузанский и итальянский гуманист Поджо Браччолини нашли по несколько неизвестных дотоле комедий Плавта. Их уже изучали. Когда Помпонио дошел в своих исследованиях до Теренция и Плавта, его озарила мысль воссоздать в современном Риме во всех деталях античный римский театр. Ученики с радостью принялись ему помогать. Так явились первые попытки представлений Сенеки, Плавта и Теренция в новое время. Помпонио с учениками ставил их в своем доме, конечно, на языке подлинника. Он учил своих молодых слушателей декламировать латинские стихи, и некоторые из его воспитанников, впоследствии сделались прекрасными актерами, например, Ингирами, который с большим успехом исполнял роль Федры в трагедии Сенеки.

Об оформлении спектаклей Помпонио мы знаем мало. Имеются сведения, что, когда он давал свои представления при дворе кардинала Рафаэлло Риарио, они были обставлены с большой пышностью: во дворе кардиналова палаццо воздвигалась сцена под навесом, устроенная по указаниям, найденным у Витрувия. Обычные же представления, которые ставились в доме Помпонио, были гораздо скромнее. Сцена была небольших размеров; на втором плане находились колонны, между которыми привешивались занавеси, образовывавшие, таким образом, несколько кабинок. Они должны были изображать дома действующих лиц, имена которых писались на фронтоне соответствующей кабины.

Весть об опытах Помпонио скоро разнеслась по всей Италии. "Труппу" Помпонио стали приглашать в сановные и княжеские дома. В других городах, например, во Флоренции, появились самостоятельные попытки постановок античных спектаклей в гуманистических кружках. Римский театр стал модным. В 80-х годах и позднее уже ни одно сколько-нибудь торжественное празднование в синьоральных резиденциях Италии не обходилось без каких-нибудь античных представлений.

Этот успех повлек за собою целый ряд новых. Латинский язык ведь был понятен не всем. Поэтому в конце 70-х годов феррарский гуманист Гуарино дал первые переводы Плавта и Теренция. В 1486 г. в Ферраре во дворе герцогского замка на специально сооруженной сцене были поставлены "Менехмы" Плавта в новом переводе гуманиста Никколо Корреджо с интермедиями. На сцене были построены пять домов, в гавань приходил корабль, близнецы отличались друг от друга тем, что у одного на шляпе было золотое перо, у другого белое. Это представление произвело такую сенсацию, что Феррара надолго сделалась столицей театральной Италии. Год за годом (1487, 1491, 1493, 1501) шли там представления римских комедий в итальянском переводе. Они постепенно были перенесены из двора внутрь дворца. Особенно пышными были празднества в начале 1502 г. по случаю бракосочетания наследного принца Феррарского Альфонсо д'Эсте с папской дочерью Лукрецией Борджа. Было представлено пять комедий, каждая из которых занимала целый вечер. В промежутках между действиями давались интермедии. Перед началом спектаклей по сцене продефилировали все участники представлений, числом сто десять человек, каждый в своем костюме. Герцогский двор хотел показать публике, что ни один костюм не повторяется и что казна не останавливается перед затратами. Все было необыкновенно торжественно, но, повидимому, актерская игра стояла не на высоте: любители, главным образом молодые придворные обоего пола, с задачей не справились. По крайней мере сестра жениха,

Изабелла д'Эсте, в длинном послании к мужу, герцогу Мантуанскому Франческо Гонзага, писала, что было нестерпимо скучно.

В последнее десятилетие XV и в первое десятилетие XVI века и в других городах также ставились итальянские переводы комедий Плавта и Теренция и трагедий Сенеки. Если считать опыты Помпонио и его последователей с постановками римских драматургов в оригинале первой стадией в истории возрожденного нового театра, то постановки тех же произведений в итальянских переводах мы должны считать вторым этапом того же процесса.

Театр на итальянском языке начинал обзаводиться репертуаром. Представления Плавта, Теренция и Сенеки в итальянских переводах не были единственными в течение этого второго этапа. В 1480 г. {Дата недавно исправлена. Раньше представление относили то к 1471, то к 1472 г.} кардинал Франческо Гонзага проездом через Флоренцию просил Лоренцо Медичи указать ему поэта для написания текста какой-нибудь новой пьесы к торжественному представлению в Мантуе. Кардинал не без основания доверял и тонкому вкусу и глубокой учености Лоренцо, слава о котором гремела в это время не только в Италии, но и далеко за пределами. Лоренцо рекомендовал Анджеоло Полициано, своего друга, воспитателя своих детей и поэта не менее одаренного, чем был он сам. Полициано немедленно принялся за работу и в течение двух дней написал пьесу "Сказание об Орфее".

Спектакль должен был быть придворным зрелищем, красивым и увлекательным. Драматическая форма предуказывалась заданием. Остальное было предоставлено автору. Полициано создал удивительно красивый венок из стихов, отделанных с неподражаемым мастерством. Остов же произведения он заимствовал у священных представлений - мистерий. Только мистерия была обмирщена по-гуманистически. Сюжет Полициано взял языческий - историю легендарного певца, потерявшего любимую жену, силою своего искусства добившегося возвращения ее из подземного царства и потом лишившегося ее окончательно. Наполнение скелета мистерии языческой фабулой уже никому в это время не казалось не то что кощунственным, но даже и странным. В мистериях полагалось быть прологу, возвещаемому архангелом Гавриилом, вестником небес. Пролог остался, но вместо архангела его произносил Меркурий, крылатый вестник богов Эллады, своего рода архангел Олимпа. В мистериях не было деления на акты, и у Полициано его нет. В мистериях декорация ставилась одна на все представление, симультанно: сценическая конструкция вмещала и небо, и землю, и ад. У Полициано также одновременно фигурируют на сцене и земля и ад, а небо предполагается, ибо с небес спускается Меркурий. Новшество Полициано было принято настолько решительно, что с него началась новая полоса в развитии итальянской светской драмы. "Орфей" в подлинном тексте и в переделках ставился еще не раз, а по его образцу были написаны и поставлены такие же драмы на мифологический сюжет, сохранившие форму мистерий: "Кефал" Никколо Корреджо (1487), "Даная" Бальдассаре Такконе (1496), отчасти "Тимон" Бойярдо. Мифологические элементы этих пьес с самого начала перекликались с некоторыми особенностями интермедий, заполнявших антракты между действиями комедий. У тех и у других почти всегда фигурировали античные мифологические сюжеты, и многие элементы живописного оформления, музыки, пантомимно-танцевальных номеров были общими.

Распространение мифологических пьес совпало по времени с периодом наибольшего увлечения постановками античных комедий в итальянских переводах, и обе формы постепенно сближались, заимствуя одна у другой различные элементы сценического воплощения и драматургической техники. Мифологические пьесы постепенно усваивали принцип деления на акты, первоначально чуждый мистерияльному канону, и даже первый классический их образец, "Орфей" Полициано, был переделан в правильную драму, разделенную на пять актов, с новыми действующими лицами, внесенными в общий лирико-драматический фон поэмы комедийный элемент. А в "Тимоне" Бойярдо, который представляет собою инсценировку одного из диалогов Лукиана, льстец-паразит из

греческого оригинала лукаво превращен в нищенствующего монаха: автор, очевидно, искал мотивов сценического реализма под влиянием Плавта и Теренция.

Но сопоставление мифологических пьес с комедиями Плавта и Теренция должно было подсказывать и выводы иного культурно-общественного порядка. Раз театр начинает интересовать широкие круги общества, то естественно, что он должен отвечать на запросы не только одной небольшой группы. Мифологическая пьеса и римские комедии имели то общее, что не могли выйти за пределы среды, чрезвычайно ограниченной. Плавт и Теренций интересовали исключительно людей очень образованных, а мифологическая пьеса была доступна почти исключительно придворно-аристократическим кругам и по дороговизне постановки и по сюжетам. Дальнейшая эволюция итальянского театра должна была поэтому пойти по линии демократизации зрелища и по сюжету и по материальной доступности. Римские сюжеты были очень далеки, а мифологические чересчур изысканны, чтобынастоящему интересовать широкие общественные круги. Нужно было искать новые формы. Они были найдены в той же Ферраре и хотя вышли опять-таки из кругов, близких ко двору, но очень скоро сделались доступны и средним слоям городского населения.

В 1508 г. один из самых скромных придворных феррарского двора, великий поэт Лодовико Ариосто (1474-1533), у которого уже зрел замысел и набрасывались отдельные строфы гениальнейшего поэтического произведения позднего Ренессанса, поэмы "Неистовый Роланд", написал комедию "Шкатулка". Это был не первый опыт оригинальной итальянской комедии. Попытки писать их делались и раньше. Значение комедии Ариосто заключается в том, что от него пошло уже ровно и без толчков развитие этого нового жанра. Комедия носит откровенно подражательный характер. Ариосто не только идет по стопам Теренция и Плавта, но даже не решается взять сюжет, оторванный от римского быта. Действие происходит в Риме, персонажи - представители римского мира: скупой старик, продувной слуга, паразит, молодой вертопрах. Комедия была написана прозой, как и следующая за ней комедия "Подмененные", сюжет которой, стилизованный на новеллистический манер, Ариосто взял из современной итальянской жизни. Помимо сюжета, эта комедия ничем не отличалась от "Шкатулки". Комедия вводит в итальянскую комедийную драматургию античный шаблон: похищенных и подмененных детей и всеобщее узнавание в последнем акте, дающее счастливую развязку.

Ариосто был образованный гуманист и великий поэт. Он легко слагал изящные латинские стихи. Октава, которой написаны сорок шесть песен "Неистового Роланда", не имеет соперниц в итальянской поэзии, хотя октавами писали и Боккаччо, и Полициано, и Пульчи, и Лоренцо Медичи. Октава Ариосто уже у современников получила эпитет "золотой октавы". И при всем этом две первые комедии Ариосто, написанные прозой, и три последние, написанные белыми стихами ("Чернокнижник", "Сводня", "Студенты"; "Студентов" заканчивал после смерти Ариосто его брат Габриэле), - произведения очень посредственные. Ариосто не был рожден драматургом. Итальянский театр будет всегда помнить о том, что он был родоначальником итальянской комедии нравов, итальянская сцена будет помнить несколько пышных представлений его комедий при дворах, но для постоянного сценического репертуара великий поэт не оставил произведений.

В комедиях Ариосто имеются в зародыше некоторые стилевые элементы, которые дальнейшее свое развитие получили у его преемников. Он первый пробует обработать в виде комедии новеллистические мотивы, уже начиная с "Подмененных". У него появляются намеки на сатирическое изображение персонажей из современной жизни. Таков продавец индульгенций в последней его комедии. Все это было сейчас же подхвачено другими. В 1513 г. при урбинском дворе была представлена в великолепном оформлении (о нем ниже) комедия Бернардо Биббиены, будущего кардинала и одного из остроумнейших людей своего времени. Комедия называется "Каландро" (Calandria) {Окончание имени прилагательного в заглавиях комедий XVI века предполагает опущенное существительное. Так, "Cassaria" предполагает "La commedia cassaria", т. е. "Комедия о шкатулке", "Cortigiana" предполагает - "La commedia cortigiana", т. е. "Комедия о придворной жизни" и т.д. Поэтому в переводах

заглавия даются в имени существительном: "Шкатулка", "Придворная жизнь" и т. д.}. Сюжет ее - клубок веселых и непристойных недоразумений, вызванных случайной встречей разлученных в детстве двух близнецов, брата и сестры. Плавтовский сюжет разработан по новеллистическому методу с большим искусством. Внесены новые, не по-античному изысканные эротические мотивы. Комедия Бибиены часто ставилась на сцене с большим успехом. Но она ничего не дала в смысле разработки художественной формы комедии. Бибиена, так же как и Ариосто, не знал законов сцены.

Гораздо больше способствовала оформлению комедийной драматургии лучшая из всех итальянских комедий XVI века "Мандрагора" (1514) флорентийского писателя Никколо Макиавелли (1469-1527). Автор этой пьесы, один из гениальнейших мыслителей своего времени, политик-практик и историк, создатель политической науки в новой Европе, смелый скептик и атеист, написал свою комедию для того, чтобы дать бытовую иллюстрацию для некоторых своих широких политических конструкций.

Теоретическая мысль Макиавелли двигалась, подталкиваемая практическими нуждами. Пламенный патриот всего итальянского - не только флорентийского - отечества, он искал способов сделать Италию единой и сильной. Самым большим препятствием для этого он считал существование светского государства папы, находящегося в самом центре страны. И подобно тому как папство в Италии мешает осуществлению наилучшего политического устройства страны, отвечающего ее национальным интересам, так существование духовенства в обществе мешает организации наилучших форм общественной жизни, отвечающих социальным и моральным идеалам. Интрига комедии простая. Молодой человек влюблен в жену старого ученого. Соблазнить ее помогает ему монах, духовник ее и ее матери, фра Тимотео. Макиавелли пришлось, конечно, скрывать, и довольно тщательно, антиклерикальное и особенно антирелигиозное жало комедии. Фигура монаха, правда, достаточно красноречива: служитель церкви, за деньги помогающий делу, самому безбожному с точки зрения церкви, и простодушно привлекающий в помощники к себе по сводническому предприятию архангела Рафаила. Но в комедии имеются намеки и более серьезные. Молодая женщина говорит после грехопадения своему возлюбленному, что она готова признать случившееся с нею "соизволением неба", что она не вправе отказаться от греховной связи, которую "небо повелевает ей принять". Тут уж сам бог становится соучастником ловушки, устроенной молодой женщине, и ее санкционирует. Но в "Мандрагоре" есть и другая тема, тоже типично ренессансная. Макиавелли считает нормальным и одобряет то, что Каллимако хотя бы хитростью овладел Лукрецией и что Лукреция его полюбила. На театре впервые раздался гимн свободному победному чувству, которое одолевает и должно одолевать все бытовые препятствия. С точки зрения чисто художественной значение "Мандрагоры" заключается в том, что в ней впервые сделана попытка обрисовать сочными красками характер действующего лица. Персонажи комедии, особенно фра Тимотео, - живые люди, выхваченные прямо из быта начала XVI века. Некоторые черты стилизации на манер древних остались только на фигурах паразита и слуги. Дальнейшая разработка драматургических приемов, созданных Макиавелли, была подхвачена другим замечательным писателем XVI века, Пьетро Аретино (1492-1556). Аретино - один из самых разнузданных писательских талантов, какие знает европейская литература. Он был изгнан из Рима за непристойные сонеты, был самым усердным поставщиком порочащих стихов, которые в Риме наклеивались на подножие так называемой статуи Пасквино, написал несколько больших вещей (например, "Разговоры"), совершенно исключительных по цинизму и очень реалистичных. В конце концов он нашел убежище в Венеции и добывал себе подарки и пенсии, вымогая их прямым шантажом. Жертвами его были короли, императоры, итальянские князья, кардиналы, словом, люди, которые могли платить. Но в то же время Аретино выполнял чрезвычайно важное и нужное литературно-политическое дело. Он был последним рупором буржуазной идеологии, которая боролась с победоносной феодальной реакцией в Италии еще со старых позиций ренессансного свободомыслия и ренессансного человеческого достоинства. Его комедии отмечены той же

печатью, что и все другие его произведения. Аретино дерзко вскрывает язвы современного ему общества, хлещет бичом своей сатиры всех, кто этого заслуживает, не взирая на лица. Он с неподражаемым искусством рисует самые разнообразные типы, какие только он один мог разглядеть в жизненной сутолоке. Особенно удаются ему типы подонков общества, которые он знал, как никто. Но Аретино не умеет писать комедий. Он берет первую попавшуюся под руки новеллу, иногда не одну, а две и больше, перепутывает их интриги и населяет их огромным множеством персонажей. Картина быта получается яркая, сатира подчас убийственная, а сценического произведения никакого. Лучшие из его комедий - "Придворная жизнь", "Таланта", "Лицемер"; последняя, может быть, была известна Мольеру, когда он стал работать над "Тартюфом". Гораздо счастливее оказался Аретино, как увидим, в трагедии.

Комедии этого жанра в Италии были чрезвычайно многочисленны. С комедиями выступали люди самые разные - и такие, у которых драматургия стала профессией, и такие, которые сочинили лишь по одной комедии. Из драматургов-профессионалов наибольшей популярностью пользовались два флорентийца: Джован-Мариа Чекки (1518-1587) и Антон-Франческо Граццини, больше известный под псевдонимом Ласка (1503-1584). Чекки написал множество театральных пьес, среди которых комедии составляли приблизительно четвертую часть. Это был типичный гражданин Флоренции, никогда не выезжавший из родного города и знавший его до самых потайных уголков. Комедии его и изображают живо и весело, но без большой художественной яркости флорентийскую жизнь и флорентийских людей. Лучшая из них - "Сова", написанная на сюжет, сходный с "Мандрагорой", и представленная однажды вместе с ней, как ее интермедия: акт одной, акт другой. В этом же роде писал свои комедии и Ласка. Прологи к комедиям Ласки содержат порою много ценных сведений по практике сценического дела того времени. Лучшее его произведение - "Колдунья".

Из авторов, создавших по одной комедии, особенно интересны Лоренцино Медичи и Джордано Бруно. Лоренцино Медичи (1514-1548) - отпрыск знаменитой флорентийской семьи, которого современники прославляли как нового Брута за то, что он убил одного из самых разнузданных флорентийских тиранов, родственника своего герцога Алессандро Медичи. Им написана комедия "Аридозия". Лучший образ в этой комедии - скупой, разработанный как яркий характер и, быть может, тоже ставший известным Мольеру. Комедию "Подсвечник" написал в годы своих странствований по Европе великий ученый и философ Джордано Бруно (1548-1600), пламенный борец против невежества, научных предрассудков и религиозного фанатизма. Для него разоблачение смешных недостатков и низменных страстей было такой же параллелью к его титанической борьбе против религии и церкви, как и для Макиавелли. Когда Бруно попал в лапы инквизиции, он, если бы захотел, легко мог спасти себя отречением от того, что составляло его глубочайшие научные убеждения, от своих космологических теорий. Но он мужественно отказался от этого. Он знал, что его гибель послужит самым мощным агитационным орудием в борьбе за дорогие ему идеи. И твердо пошел на костер. В "Подсвечнике" он изображает развратников, педантов, шарлатанов с их легковверными клиентами; подобно Макиавелли, несколько не осуждает молодого влюбленного, который хитростью отнял жену у сладострастного глупца. И со всей возможной по тем временам ясностью вскрывает тот культурный и социальный фон, на котором могут произрастать эти цветы разложения и упадка. Авторами комедий, если даже не выходить из круга писателей, здесь перечисленных, выступали гениальнейшие люди XVI века: Ариосто, Макиавелли, Бруно. И тем не менее среди огромного количества итальянских комедий XVI века разве одна только "Мандрагора" время от времени появляется еще на подмостках европейских театров. Все остальные более или менее прочно забыты. Между тем нельзя сказать, чтобы эти комедии были лишены литературных достоинств. В них прекрасно изображена кипучая жизнь итальянского чинквеченто - XVI века. В них проходит яркая и пестрая толпа людей того времени, и чем дальше мы подвигаемся от Ариосто к Бруно, тем меньше в этой толпе остается персонажей Плавта и Теренция и тем больше появляется типичных людей современной Италии. Картины быта и

нравов в этих комедиях великолепны. Их авторы умеют лепить характер. Но сцена, за самыми малыми исключениями, их не принимает. Это потому, что писатели смотрят на свою задачу как на литературную по преимуществу, не заботятся о театральном эффекте и не знают законов сцены. Связь между сюжетом и персонажами, использование диалогов и монологов для раскрытия сюжета и для обрисовки характеров - все это им не дается. Для чтения комедии подчас великолепны, как материал для актера весьма несовершенны.

ТРАГЕДИЯ

Появление первой итальянской трагедии только на несколько лет отстало от появления первой комедии. Между тем линия эволюции трагедийной драматургии получила совершенно иной вид, чем эволюция драматургии комедийной. Комедия, по мере того как писание отдельных пьес переходило к буржуазным драматургам, становилась по тематике и по идеологии близкой городскому, буржуазному обществу. Постепенно в ней все меньше оставалось изысков, стремления угождать капризным вкусам меньшинства. Трагедия, напротив, с самого начала была предназначена для очень ограниченного меньшинства и до самого конца не выходила из круга этих задач. Первая итальянская трагедия ("Софонисба" появилась в 1515 г. Автором ее был ломбардский гуманист-аристократ Джан-Джорджо Триссино (1478-1550). Это был очень образованный человек, большой меценат, любивший собирать в своей пышной вилле около Виченцы писателей и художников и вести с ними беседы на литературные темы. Сам он писал много - и художественные произведения и теоретические трактаты, посвященные языку и литературе. Плодом его барских вдохновений была и трагедия "Софонисба".

Трагедия никогда не пользовалась до этого времени особенной популярностью в итальянских литературных кругах. Гуманистическая литература насчитывала всего только одну-две трагедии, написанные по-латыни, пользовавшиеся почетной известностью, но мало кому знакомые больше чем по заглавию. Даже в период самого большого увлечения римской драматургией, когда комедии Плавта и Теренция ставились на сцене непрерывно, трагедии самого популярного римского трагедийного драматурга Сенеки чрезвычайно редко попадали на сцену, хотя и были переведены. Триссино, повидимому, учел эту малую популярность Сенеки, и так как он хорошо знал греческий язык и был знаком с трагедиями аттических трагиков, то решил идти по стопам не Сенеки, а Эсхила, Софокла и Еврипида. Разумеется, воспроизвести сложные метры стихового аппарата греческой трагедии оказалось невозможным. Итальянский силлабический стиховой строй не поддавался сложной метрической обработке. Поэтому Триссино написал свою трагедию нерифмованным пятистопным ямбом. Это было первое применение в драме белого стиха. Опыт Триссино предшествовал стихотворным комедиям Ариосто и должен был увенчаться большим успехом не только в Италии, но и далеко за ее пределами. В остальном каноны греческой трагедии были выдержаны довольно точно. В "Софонисбе" фигурируют сны, в ней участвуют вестники, наперсницы, хор; в ней нет деления на акты. Все решающие события, особенно события кровавого характера, спрятаны за кулисы. Соблюдены единства и закон трех актеров. Целью трагедии Триссино считал возбуждение сострадания и страха.

Сюжет "Софонисбы" взят из римской истории и в основном следует изложению Тита Ливия. Софонисба - карфагенская царевна, влюбленная в нумидийского царя Масиниссу и насильно выданная замуж за африканского царька Сифакса. Когда начинается война между Римом и Карфагеном, Масинисса, пылая мстью, переходит на сторону Рима и после взятия Карфагена овладевает Софонисбой. Но римский полководец Сципион приказывает ему отдать любимую женщину Риму: она должна украсить собой триумфальное шествие по случаю взятия Карфагена. Масинисса посылает ей кубок с ядом.

Пример Триссино вызвал много подражаний. Один из его ближайших друзей, флорентиец Джованни Ручеллаи (1475-1527), племянник Лоренцо Великолепного, владелец знаменитых садов Ручеллаи во Флоренции, написал две трагедии. Из них большим успехом пользовалась первая - "Розамунда". В ней рассказывается история гибели первого лангобардского короля Альбоина. Когда лангобарды победили своих противников, Альбоин приказал убить их короля Кунимунда и насильно женился на его дочери Розамунде. Некоторое время спустя, чтобы наказать жену за нелюбовь к нему, Альбоин заставил ее выпить вино в кубке, сделанном из черепа ее отца. Розамунда затаила месть, сговорилась с некоторыми из придворных Альбоина и убила мужа.

Сюжет второй трагедии Ручеллаи "Орест" - один из популярнейших сюжетов греческой драматургии. Композиция и все оформление трагедии Ручеллаи то же, что у Триссино. Только на задачи трагедии Ручеллаи смотрит иначе, считая, что она должна вызывать не сострадание, а отвращение и ужас.

В ближайшие годы в той же Флоренции в кругах образованного нобилитета появились еще три трагедии в духе Триссино и Ручеллаи: "Туллия" Лодовико Мартелли, "Дидона" Алессандро Пацци и "Антигона" Луиджи Аламанни. Последний был очень видным поэтом, близко придерживался текста одноименной софокловой трагедии, и поэтому в литературном отношении "Антигона" оказалась едва ли не лучшей среди всех трагедий раннего трагедийного жанра.

Все эти трагедии были написаны в рафинированном аристократическом вкусе эпохи начинающейся феодальной реакции и прославляли чувства и страсти, свойственные аристократии. Сценическими достоинствами не обладала ни одна из них. Поэтому они никогда не были поставлены на сцене {Единственный случай постановки трагедии этого жанра относится к значительно более позднему времени, к 1562 г. ("Софонисба").}.

Когда итальянская трагедия попала на сцену, она была уже иной, чем у Триссино и его последователей. Авторы трагедий второй фазы вдохновлялись уже не греческими трагиками, а Сенекою и пытались воздействовать на зрителя - именно на зрителя, а не на читателя - нагромождением всевозможных ужасов. Первым образцом этого рода трагедий была "Орбекка", написанная Джиральди Чинтио (1504-1578), очень популярным ломбардским писателем-гуманистом, автором большого сборника новелл и многочисленных теоретических рассуждений о литературе. Как опытный новеллист, Чинтио взял новеллистический сюжет, историю персидской царевны Орбекки, соединившейся вопреки воле отца со своим возлюбленным. Отец захватывает ее мужа и детей, приказывает их убить и отправляет их тела к дочери. Обезумевшая от горя Орбекка убивает отца, а затем закалывается сама. Публика цепенела от ужаса, смотря трагедию Чинтио. Успех ее тем не менее был очень большой, и она, так же как в свое время "Софонисба", вызвала ряд подражаний.

Почти не уступала в успехе "Орбекке" трагедия падуанского гуманиста Спероне Сперони "Канак" (1542). Сперони был одним из учнейших людей своего времени. Торквато Тассо называл его отцом современной науки. Во взглядах на трагедию он был совершенно солидарен с Чинтио и в своей "Канак" нагромоздил не меньшее количество ужасов, чем его недавний предшественник. В "Канак" рассказывается о том, как Венера, чтобы отомстить богу ветров Эолу, внушила двум его детям, дочери и сыну, преступную страсть. Она привела к кровосмешению и в конце концов к вынужденному самоубийству обоих молодых людей. Трагедий, построенных по этому шаблону, было много; они отвечали все более утрачивавшим чистоту и тонкость вкусам аристократизировавшегося итальянского общества. Феодальная реакция, охватившая уже всю Италию, за исключением одной только территории Венецианской республики, все больше углубляла внедрение дурных вкусов и поощряла произведения такого жанра. Уберечь авторов трагедий от следования этому мутному потоку могли только два обстоятельства: или благоприятная общественная и культурная обстановка, не допускавшая внедрения дурных новых вкусов, или очень большой талант. Первое обстоятельство спасло Пьетро Аретино, второе - Торквато Тассо.

Трагедия Аретино "Горации" (1546) {Заглавие трагедии в оригинале "Orazia". Но это несомненно не имя героини, которая у Аретино зовется Целией. Переводить поэтому нужно не "Горация", а "Трагедия о Горациях" или просто "Горации".} впервые в драматургии повествует о судьбе трех сыновей и дочери старого Горация, римского патриота, пославшего своих юношей биться за честь и славу родного города с бойцами враждебной Альба Лонги. Сюжет получит мировую известность впоследствии в разработке Корнелия, но первым его нашел Аретино. "Горации", как и "Софонисба", написаны белыми стихами и сохраняют пресловутые единства. Но сделаны они гораздо проще и содержат в себе ряд удачных новшеств. Все интермедии исполняются "хором доблестей". А рядом с хором фигурирует вполне реалистический коллектив, действующий и говорящий народ, что создает тот естественный фон, который оживляет всю трагедию и делает живыми людьми ее героев.

Торквато Тассо (1544-1595) закончил своего "Торисмунда" (1586) на закате своей творческой карьеры, когда его великая поэма "Освобожденный Иерусалим" уже гремела на всю Италию и завоевывала популярность за границей. Несмотря на то, что здоровье поэта было уже надломлено тяжелой болезнью, все же "Торисмунд" как литературное произведение стоял значительно выше, чем любая трагедия ужасов. Действие происходит на севере, в скандинавских государствах. В трагедию введен комедийный прием узнавания. Двое молодых людей любят друг друга, но оказываются братом и сестрой и в отчаянии лишают себя жизни. Все, чем силен Тассо как поэт, сказалось в "Торисмунде", но далеко не в той мере, как в его поэме или даже в "Аминте". Успех "Торисмунда" был слабый. Тем не менее трагедия Тассо вместе с трагедией Аретино представляет единственное светлое пятно на общем тусклом фоне трагедийного творчества Италии.

Так как Италии принадлежал почин создания новой драматургии в Европе, то, естественно, в Италии же появились первые попытки создать теорию драмы. И так как создатели новой драмы были в большинстве гуманисты, то и теория драмы сложилась по гуманистическому методу: путем комментирования верховного авторитета древнего мира в этой области, Аристотеля в его "Поэтике", Триссино и тут показал пример. Но его "Поэтика" написана в два приема: первые четыре книги в 1529 г., две последние, где говорится о драме, - в 1563 г., т. е. когда были уже напечатаны "Рассуждения" Джиральди Чинтио (1554) и латинский трактат Скалигера "Семь книг Поэтики". Аристотель, как известно, говорит о необходимости только одного единства: действия. Чинтио возвел его наблюдение, что действие у греческих трагиков совершается в течение одного оборота солнца, в закон, который позднее был формулирован как требование единства времени. А Скалигер истолковал замечание Аристотеля, что события в драме должны быть как можно ближе к истине, в качестве требования единства места. Все эти комментарии были сведены в "Поэтике" Лодовико Кастельветро в стройную теорию трех единств (1570). Кастельветро и должен считаться отцом классицистского канона, который быстро нашел отклик во всей Европе и хотя разными результатами, но одинаково тиранически воздействовал на всех представителей классицистской драматургии.

ПАСТОРАЛЬНАЯ ДРАМА

После того как по следам полицианова "Орфея" появилась в XV веке серия драматизированных пасторалей, жанр этот на время увял. Расцвел он вновь уже в конце XVI века, применявшихся и под конец совсем изменившихся социальных условиях. Оживление пасторального жанра началось с поэмы неаполитанского поэта Санадзаро "Аркадия", оконченной в 1504 г., но оказавшей свое влияние с полной силой уже во второй половине века.

Пасторальная драма, как и рыцарская поэма, процветала главным образом в Ферраре, центре аристократически-рыцарского быта, хотя и выросшего на обыкновенных буржуазно-

экономических основаниях. Герцоги феррарские, гордившиеся тем, что Феррара была первым городом в Италии, сменившим республиканское правление на синьориальное, всячески культивировали рыцарские традиции во внешнем быту. Нигде не было таких пышных турниров, празднеств и зрелищ, как в Ферраре, до тех пор, пока ее не превзошла герцогская Флоренция. Вместе с укреплением веяний феодальной реакции тяга к аристократическим забавам и зрелищам сделалась еще сильнее. Уже две из старых пасторальных драм XV века - "Кефал" и "Тимон" - появились в Ферраре. Но в то время как в XV веке пасторальная драма не выходила из русла гуманистических увлечений и не была связана с определенной социальной средой, начиная со второй половины XVI века она прочно слилась с феодальной реакцией. Увлечение пасторалью отражало теперь тягу к перенесению из города в село социального базиса новой культуры. Первыми авторами новой пасторальной драмы в Ферраре были Джиральди Чинтио ("Эгле") и Агостино Беккари ("Жертвоприношение"). Но оба эти автора были забыты после появления в Ферраре двух пасторальных драм, прогремевших на весь мир: "Аминты" Торквато Тассо и "Верного пастуха" Джован-Баттисты Гуарини (1538-1612).

Пастораль Тассо названа по имени ее главного героя, влюбленного пастуха. Содержание драмы - любовь Аминты к нимфе Сильвии. Юноша долго не может преодолеть холодность девушки и лишь после целого ряда драматических перипетий покоряет ее гордое сердце. "Аминта" плод юных вдохновений Торквато, порождение его еще здорового таланта. Тассо писал ее в молодом упоении классическими образами, давая полную волю и своему страстному лиризму и своему виртуозному стиху. Он прославляет страсть, ее законность и заложенную в ней силу, побеждающую все препятствия. И лишь легкая дымка меланхолии, обволакивающая повествование, намекает на то, что "Аминта" - дитя не утреннего расцвета культуры Ренессанса, а ее заката.

Совсем иной смысл "Верного пастуха". Гуарини лучше владеет драматургической техникой, чем Тассо, - в этом ему помогло глубокое изучение греческих трагиков. Как пьеса, в основу которой положена интрига, пастораль Гуарини значительно превосходит лирическую по существу пастораль Тассо, и, быть может, в этом была главная причина того, что успех "Верного пастуха" превзошел даже успех "Аминты". "Верный пастух" написан вскоре после "Аминты" (1573-1585), но вдохновляется он совершенно иными настроениями. Гуарини прославляет не страсть, а борьбу со страстями, совершенно в духе феодально-католической реакции, чем открыто расходится с "Аминтой". По своему стилю "Верный пастух" является шагом назад. Содержание пьесы - перекрестная любовь двух молодых пар, усложненная подменами детей и неизбежными узнаваниями в заключительных сценах. В ней отсутствует простота и уже звучат нотки барочной поэтики. Элементам барокко и маньеризма суждено было восторжествовать окончательно в совершенно новом жанре, сформировавшемся при флорентийском герцогском дворе, в так называемой музыкальной драме. Во второй половине XV века искусство переживает кризис, обусловленный новыми социальными настроениями и образовавшимися под их влиянием художественными вкусами. В искусствах пространственных это становится заметно, когда мастера не очень большого дарования пытаются подражать такому титану, как Микельанджело. В живописи новое направление особенно усиливается после появления "Страшного суда" Сикстинской капеллы, той картины Микельанджело, про которую он сам грустно говорил: "Сколько это мое искусство сделает дураками". Маньеристические элементы в новом искусстве заключались в том, что и живопись, и скульптура, и архитектура все больше отходили от классической простоты и сдержанности, от стремления передавать, эмоции самыми скромными, порою даже скупыми средствами. Новые вкусы требовали, чтобы искусство, в том числе такое искусство, которое выражается средствами зрелища, ослепляло, ошеломляло, восхищало, чтобы все вызывало волнения не тонкие, а бурные. Эти новые настроения и вкусы поддерживались и усиливались всем тем, что внесла в итальянскую культуру Испания. После того, как испанцы прочно обосновались в Неаполе и Милане, Италия оказалась словно окутанной со всех сторон атмосферой абсолютистско-католической

культуры испанских социальных верхов. Наружная набожность, доходящая до ханжества, гордость, выражающаяся в высокомерии и чопорности, холодная сдержанность и молчаливость, беспощадная жестокость, распущенность, прикрытая лицемерием, - все эти свойства постепенно просачивались в нравы высших слоев итальянского общества и начинали заражать даже лучшие умы. Показная пышность больше всего отвечала вкусам, порожденным такими настроениями, и когда в 1537 г. на флорентийском герцогском престоле появился посаженный испанцами Козимо Медичи, старая флорентийская культура, создававшая глубокое и благородное искусство кватроченто, стала быстро изменяться. В 1539 г. Козимо женился на Элеоноре Толедо, дочери неаполитанского вице-короля, у которой изумительная красота сочеталась с черствостью, мелочной скарденностью и ханжеством. С ее приездом Флоренцию заполнили кавалеры и дамы ее свиты, которые привезли в старую столицу Ренессанса разнообразные цветы культуры, порожденной великодержавным высокомерием и оцепенением перед инквизицией. На торжествах, устроенных по случаю свадьбы Козимо, уже были налицо все признаки дурного вкуса, хотя они и не достигли еще больших размеров. Зрелища, показанные гостям, уже носили чисто формальный характер. Это были бессюжетные интермедии, в которых главное составляли музыка и декоративное оформление. Каждое следующее торжество увеличивало богатство и пышность постановки, развертывало музыкальные, пантомимические и хореографические моменты, но нисколько не устраняло формализма и сюжетной бессодержательности всего зрелища. Все это очень хорошо соответствовало тем нравам, которые расцвели при герцогском дворе и сделались вскоре притчею во языцех не только в Италии и Испании, но и в других странах.

У Элеоноры и Козимо появилась большая семья. Все это были красивые юноши и девушки, окружившие цветущим венком отцовский престол. Но не успели они вырасти, как в семье начались мрачные трагедии. Когда умерла старшая дочь Козимо, Мария, откуда-то возникли разговоры, что отец застал ее с пажом и заколол собственноручно. Вторая дочь Козимо, Лукреция, сделалась герцогиней Феррарской и умерла семнадцати лет, как подозревали, убитая мужем. Третья, Изабелла, была замужем за князем Паоло Орсини; ее приказал задушить муж. В обоих последних случаях молва приписывала насильственную смерть молодых женщин их неверности. Двое сыновей умерли одновременно. Были разговоры, что младший в ссоре убил старшего и был заколот отцом. Меньшой, Пьетро, убил свою жену. Франческо, наследовавший отцу, находился в связи с венецианкой Бианкой Капелло, женой одного молодого флорентийца, а по политическим соображениям женился на австрийской принцессе. Через несколько лет внезапно при странных обстоятельствах умерла его жена, а муж Бианки был умерщвлен наемными убийцами. Франческо женился на Бианке, и это вызвало тревогу у последнего оставшегося в живых сына Козимо, кардинала Фердинандо. Повидимому, он покушался на жизнь брата, а Бианка принимала меры предосторожности. Кардинала пригласили на ужин в один из загородных медичейских дворцов и пытались отравить. Но, очевидно, он был предупрежден, и яд попал в кушанья Франческо и Бианки. Оба умерли, а кардинал, освобожденный папою от обетов, стал герцогом.

В такой атмосфере, насыщенной развратом, преступлениями и черными замыслами, расцветала новая зрелищная культура во Флоренции. До нас дошли описания торжеств по случаю бракосочетаний Франческо с Иоганной Австрийской в 1566 г., Франческо с Бианкою в 1578 г., Фердинандо с Христиною Лотарингской в 1589 г. Все зрелища, устроенные на этих торжествах, были задуманы и осуществлены по одному принципу: поразить зрителей все возрастающим великолепием, пышностью и богатством. В представлениях было занято каждый раз очень много людей, тратились огромные средства, показывались необыкновенные чудовища, драконы, гигантский змей Пифон, которого поражал насмерть выезжавший на сцену верхом, закованный в латы рыцарь. Музыка звучала от начала до конца, на просцениуме свертывались и развертывались гирлянды танцующих, живые картины показывали в символических фигурах счастливое будущее, открывавшееся перед

женихом и невестой, все боги Олимпа поочередно приносили им свои дары и предсказывали счастье.

Эти зрелища оставили яркий след в истории итальянского театра. Как перечисленные торжества, так и другие, менее заметные и не столь пышные, имели ту особенность, что в них все больше и больше выдвигалась роль музыки, и в последние десятилетия XVI века во Флоренции появились люди, которые решили придать музыкальным элементам зрелищ недостававшую им ранее оформленность. Эту реформу начал один из потомков славной республиканской фамилии Джованни Барди, который теперь носил уже титул графа Вернио. Вместе со своими друзьями Джироламо Меи и Винченцо Галилеи, отцом великого ученого, он стал разрабатывать проблемы музыкального оформления зрелищ. А когда Барди был вызван в Рим к папскому двору, его место занял другой представитель флорентийской аристократии, Якопо Кореи. В своем кружке (*camerata*) в сотрудничестве с поэтом Оттавио Ринуччини и музыкантами Якопо Пери и Джулио Каччини, Кореи делает попытку создать музыкальную драму. Этот новый жанр понимался его создателями как написанный поэтом стихотворный текст с музыкальным и вокальным сопровождением. Очень типично для не угасших еще гуманистических настроений, Пери и Каччини поставили себе задачей воскрешение греческой декламации, сопровождаемой музыкой. Но они создали нечто совершенно новое. Декламация оставалась ведущим элементом. Она получила вид выразительной напевной речитации, очень непохожей на то, что понимается у нас под речитативом. Эта музыка очень хорошо передавала и действие и эмоции. Инструментовка была чрезвычайно слаба. Первенцем нового жанра была музыкальная драма "Дафна" (1594), музыка к которой, на слова Ринуччини, была написана Каччини и Пери. Вскоре (1600) те же авторы написали оперу "Эвридика", на мотивы Полициано, представленную при бракосочетании Марии Медичи, дочери Франческо, с Генрихом IV Французским. В этой пьесе элемент песенной мелодики был уже гораздо сильнее, чем в "Дафне", - прекрасно звучали канцоны и хоры.

Опыты Ринуччини и обоих музыкантов получили широкую известность в Италии. Продолжение их дела вскоре перешло к человеку, который гораздо лучше был подготовлен к этой миссии, - Клаудио Монтеверди (1568-1649), написавшему в 1608 г. свою первую оперу "Ариадна". Это было произведение, которое вывело новый жанр на широкую дорогу, открыв перед ним самые блистательные перспективы. В 1613 г. Монтеверди был приглашен на должность руководителя венецианской капеллы св. Марка, и вся дальнейшая его деятельность как композитора сосредоточилась уже в Венеции. Тем самым новый жанр был вырван из душевной обстановки придворно-аристократических опытов, перенесен на иную сцену, открыт буржуазной и демократической аудитории. Только в таких условиях оказалось возможным мощное развитие музыкальной драмы сначала в Италии, потом в Европе, ибо опера - так стала называться теперь музыкальная драма - как особый театральный жанр постепенно стала утверждаться на всех европейских сценах. В самой Италии с оперой оказалась связанной еще одна сторона театральной культуры - эволюция театрального здания и сцены.

ЗДАНИЕ ТЕАТРА И СЦЕНА

До тех пор, пока не было в Италии постоянного профессионального театра, не могло, разумеется, быть и особого театрального здания, рассчитанного на непрерывную эксплуатацию. Спектакли в этот период ставились чаще всего во дворцах, хотя Вазари, например, рассказывает о том, как в Венеции ему приходилось приспособлять для театральных представлений здание обширного сарая. При этих условиях главным предметом забот постановщиков и организаторов спектакля была сцена. Зрительный зал было нетрудно подготовить к спектаклю, сцена же требовала большой изобретательности и

художественных талантов. До нас дошли описания различных парадных спектаклей, из которых видно, с каким огромным вниманием, с какой расточительностью художественных талантов и материальных средств устраивались эти импровизированные сцены, часто сделанные лишь для одного спектакля. Лучшие современные художники привлекались к оформлению сценической площадки, если даже речь шла не о спектакле в настоящем смысле этого слова, а о живых картинах или символических представлениях. В последнем десятилетии XV века в Милане, при дворе Лодовико Моро, присяжным устройтелем всевозможных сценических оформлений был не кто иной, как Леонардо да Винчи, который был не только художником, но и первоклассным механиком и особенно любил изощряться в устройстве механических конструкций. В Мантуе в 1501 г. одно из представлений Плавта шло в декорациях, устроенных другим гениальным художником - Андреа Мантенья. Для этого спектакля Мантенья написал знаменитые картоны, изображающие триумф Цезаря. В 1513 г. на представлении "Каландро" в Урбино режиссером спектакля был Бальдессар Кастильоне, автор книги о "Придворном", а главным художником - Тимотео Вити, учитель Рафаэля. На сцене был изображен город с улицами, дворцами, церквями и башнями; стоял полурельефный восьмиугольный храм, покрытый лепными украшениями, сделанными под алебастр, с архитравами и карнизами, покрытыми золотом и ультрамарином. Вокруг него стояли статуи, выкрашенные под мрамор. Тут же находилась триумфальная арка, покрытая рельефами с историей трех Горациев, сделанными под мрамор. На вершине арки была воздвигнута конная статуя: вооруженный рыцарь поражал копьем лежавшего у его ног обнаженного человека. В 1519 г. в Риме в Ватиканском дворце папе Льву X были показаны "Подмененные" Ариосто с декорациями, написанными Бальдассаре Перуцци, и занавесом, сделанным по картону самого Рафаэля. Занавес этот не поднимался и не раздвигался, а падал вниз в особо сделанный жолоб, как в древнем Риме. Это был первый случай применения занавеса.

Еще больше, чем самый спектакль, привлекали к себе внимание постановщиков и декораторов интермедии между актами. В феррарских представлениях комедий Плавта и Теренция на интермедии обращалось особенное внимание. Их обставляли необыкновенно пышно. То же было в Урбино. На только что упомянутом представлении "Каландро", описание которого оставил нам его постановщик Кастильоне, интермедии изображали мифологические сцены. Три из них показывали колесницы трех богов: Венеры, Нептуна и Юноны. Последняя была вся объята пламенем, а везли ее два великолепно сделанных павлина, предшествуемые двумя орлами и двумя страусами. Первая интермедия изображала историю Язона. Молодой вождь аргонатов выходил на сцену, вооруженный мечом и щитом, танцуя модную воинственную мореску {Морескою в это время назывались всякие экзотические танцы. Название свое мореска получила от мавров, которые были окончательно покорены испанцами в 1492 г.}. С другой стороны навстречу к нему шли два великолепно сделанных огромных быка, дышавших огнем. Язон, танцуя, подходил к ним, накладывал на них ярмо, запрягал в плуг и вспахивал землю. Потом он засеивал вспаханное место зубами дракона, и тогда из-под сцены постепенно появлялись вооруженные воины, хранители "Золотого руна". Он вступал с ними в балетно-пантомимный бой и повергал всех на землю.

Когда количество представлений при дворах и в городах стало увеличиваться, явилась мысль о создании особого театрального здания. Архитектурные принципы постройки были заимствованы у главного авторитета древности в этих делах - Витрувия. Даже раньше, чем было построено первое театральное здание, в некоторых особенно заботливо подготовленных спектаклях зрительная зала получала оформление в виде амфитеатра, сделанного по Витрувию. По Витрувию же был построен первый из известных нам театров в Ферраре в 1528 г. За постройкой наблюдал сам Ариосто. Но здание существовало недолго и сгорело четыре года спустя. Принципы Витрувия были разработаны в применении к тем условиям, в которых могли воздвигаться театральные здания Италии этого времени, архитектором Себастиано Серлио (1475-1552). Серлио не думал о театре, рассчитанном на

хозяйственную эксплуатацию. Задуманный им тип театрального здания был чисто меценатским и предназначался для придворных постановок. Серлио построил в 1539 г. такой театр в Виченце. Он, так же как и феррарский, простоял недолго и сгорел. Но Серлио сохранил чертежи, которые и использовал в своей книге об архитектуре, напечатанной в 1545 г. в Венеции. Сцена делится у Серлио на две половины. Актеры играют только на неглубоком (2,5 м), не имеющем наклона просцениуме, высотой в 1,1 м. Глубинная часть сцены выше, чем просцениум, на одну ступеньку и имеет наклон в одну девятую своей глубины. Но она не обыгрывается; она уставлена декорациями, имеющими резко выраженный перспективный характер. Они состоят из трех боковых планов и задника. Все это написано на холстах, натянутых на рамы, причем по бокам сцены рамы ставятся под углом. Лишь некоторые части оформления Серлио разрешал делать из дерева: крыши домов, колокольни, башни, балконы. Серлио воспользовался уже готовыми образцами таких перспективных декораций. Изобретение их приписывается знаменитому Браманте, а первое применение на практике - ученику Браманте Бальдассаре Перуцци, опыты которого были очень хорошо известны Серлио, ибо он был его учеником. Серлио дал в своей книге подробное описание, как строить театральный зал и сцену. Так как предполагалось, что на театре могут быть представлены только комедии античных драматургов или новые, написанные с соблюдением классицистских канонов, то, естественно, декорация не должна была меняться. Но Серлио предусмотрительно наметил три типа декораций: для трагедии, комедии и пасторальной драмы. Первая изображала дворцы, храмы, арки, вообще величественные здания; вторая - городскую площадь с уходящими в глубину улицами, окруженную домами, лоджами, аркадами; третья - лесной пейзаж.

Серлио очень заботливо разработал приемы освещения сцены. Для общего освещения служили свечи и, быть может, масляные светильники, в большом количестве развешанные перед сценой и над сценой. Для декоративных целей применялось преимущественно цветное освещение. Его источниками служили те же свечи и масляные светильники, но они были расположены на особых полках, имевших стенки с вырезами; в эти вырезы, впереди свечей, вставлялись своими выпуклыми частями круглые сосуды, наполненные жидкостью разных цветов. Для освещения окон домов пользовались цветными стеклами или цветной бумагой. Особое освещение пускалось в ход для сценических эффектов: факелы, ракеты, пакля, пропитанная спиртом, камфара, сжигаемая в воде, и пр.

Зрительный зал театра Серлио имеет, согласно Витрувию, форму амфитеатра, при построении которого строго выдержан ранговый принцип. Между сценой и зрительным залом находится ровное свободное пространство, цель которого - создать некоторое отдаление зрителя от сцены и тем дать ему возможность лучше воспринимать перспективные эффекты. Перед амфитеатром находится оркестра, где на некотором возвышении помещаются кресла для знатнейших лиц, составляющие как бы литерный ряд. Первые ступени амфитеатра галантно предоставлены дамам, а выше идут места для остальной публики в порядке убывающей социальной значимости. Всех ступеней четырнадцать. Пятнадцатая, более обширная, предназначалась для челяди и случайных зрителей.

Художественная мысль архитекторов Ренессанса представляла, таким образом, сцену и зрительный зал как единое гармоническое целое, и уже Серлио положил много трудов на то, чтобы найти принципы этой художественной гармонии, хотя разрешил ее не без противоречий. Лучше и полнее, чем Серлио, осуществил идею этого единства в своем здании Олимпийского театра в Виченце величайший архитектор позднего Ренессанса Андреа Палладио. Он умер, едва успев начать постройку (1580), и она была завершена (1584) его сыном и его учеником Скамоцци. Театр сохранился, и мы имеем возможность и сейчас любоваться этим чудесным образцом ренессансного театрального здания и ренессансной сцены. Зрительный зал тоже представляет собою амфитеатр, но стены его разделаны уже гораздо более нарядно, чем это предполагали и римский мастер и Серлио. Они украшены колоннадой, завершающей амфитеатр, нишами, статуями и галереями.

Зрительный зал тоже отделяется от просцениума оркестрою с креслами для наиболее почетных зрителей. Просцениум почти вдвое глубже, чем просцениум по проекту Серлио. С двух его сторон находятся двери, по бокам которых - ниши со статуями, а над ними по ложе. Задник представляет сделанную из легкого деревянного материала перспективную декорацию. Она изображает аркады с удаляющимися в глубину тремя улицами, которые застроены великолепными зданиями: сцена предназначалась исключительно для трагедий. Актеры, как и у Серлио, играли только на просцениуме. Они не могли удаляться в глубину сцены, ибо этим немедленно была бы разрушена зрительная иллюзия. Серлио и Палладио с его преемниками знали это очень хорошо, и первый из них предлагал даже готовить небольшие фигурки людей в разных одеждах и всадников и передвигать их вдоль сцены для поддержания перспективных эффектов.

Театр Палладио является прекраснейшим памятником театральной архитектуры Ренессанса. Все то, что было выстроено позднее, уже портило чистые классические линии Палладио и вносило элементы барокко в архитектуру здания театра и сцены.

Таким типичным примером порчи классического стиля барочными элементами является построенный в 1618-1619 гг. придворный герцогский театр в Парме, принадлежавший тогда семье Фарнезе. Строителем его был ученик Палладио Джамбаттиста Алеотти (1546-1636). Зрительный зал театра Фарнезе вытянут в длину. Амфитеатр имеет подковообразную форму. В помещении остается много пустого пространства, что нарушает гармонию целого. Устройство сцены в театре Алеотти сопровождалось, однако, такими новшествами, которые знаменуют уже совсем иной подход к разрешению задач сценической перспективы.

Совершенно ясно, что принцип игры исключительно на просцениуме, как в театрах Серлио и Палладио, мог держаться лишь постольку, поскольку пьеса не требовала больших передвижений актера по сцене. Как только начала выясняться необходимость использования актерами глубинной части сцены, принцип построения из дерева и иных материалов перспективных декораций должен был рухнуть. Этот момент наступил в связи с распространением сначала пасторальных пьес, а затем и оперных представлений. Чем нужно было заменить постоянные деревянные и живописные перспективные декорации для того, чтобы сценическая иллюзия не нарушалась? Как было избежать резкого несоответствия пропорций между фигурами актеров и декорациями? Ясно, что нужно было сменить постоянные декорации писанными холстами, изображавшими в необходимых перспективных ракурсах всю обстановку, которая требовалась.

Эта смена произошла в конце XVI века. Пространство сцены оказалось неожиданно богатым такими возможностями, о которых раньше и не подозревали декораторы. Необходимость обыгрывания каждого уголка сцены заставила заняться живописным оформлением не только задника, но и боковых частей сцены, а необходимость показа на сцене сверхъестественных явлений из мифологического репертуара заставила искать на потолке сцены и в пространстве под сценой способов осуществления всякого рода трюков при помощи все возраставших по своей сложности машин. Потолок был использован для устройства полетов, движения облаков с восседающими на них богами, для спуска на сцену небожителей, а подпольное пространство - для появления из-под земли и для опускания под землю декорации нужно было вовлечь задний ров, все задники, обычно помещавшиеся впереди рва, раздвигались совсем, а нужная задняя декорация укреплялась прямо на стене театра.

Впервые такие подвижные декорации были применены художником Бернардо Буэнталенти (1536-1608) в 80-х годах XVI века во Флоренции, а усовершенствованы они были его учеником Джулио Париджи. Наиболее подробное описание этих перспективных декораций оставил нам ученик Париджи немец Иозеф Фуртенбах (1591-1667), который долго (1612-1622) прожил в Италии и насадил затем у себя на родине перспективное оформление сцены, а еще более обстоятельно итальянец Никколо Саббатини в своем руководстве по устройству сцены, напечатанном в 1637 г.

В своем Пармском театре Алеотти сделал следующий шаг в деле усовершенствования перспективных декораций. Он придумал плоские кулисы, которые выдвигались из-за бокового пространства и давали еще более простую и легкую смену. Алеотти помогали своей изобретательностью его ученики, из которых Джакомо Торелли (1608-1678) снискал себе впоследствии и в Италии и за ее пределами, особенно в Париже, громкую славу как настоящий волшебник сцены.

Создание кулисной сцены завершает эволюцию сцены-коробки в том ее виде, в каком она существует до сих пор. Все изменения, внесенные в нее в течение XVIII столетия, - уменьшение наклона планшета от масштабов Серлио (1/9 глубины) до современных (1/32 глубины), приближение пропорций порталной арки к современным по высоте и ширине (7x9-7x11), увеличение вышины верхней сцены и глубины трюма - не вносят уже ничего принципиально нового.

Вслед за перестройкой сцены начались попытки перестройки самого здания театра в целом. Начало и здесь положил Бернардо Буэнталенти, построивший постоянный театр в герцогском дворце во Флоренции. У него уже фигурировал поднимающийся по направлению к задним рядам пол партера и другие нововведения. Наиболее смело по этому пути пошли художники и архитекторы, работавшие в Венеции, выполнявшие заказы венецианских патрициев, а те, в свою очередь, шли навстречу все возрастающему спросу на театральные зрелища со стороны публики самых разнообразных общественных групп. Задача заключалась в том, чтобы создать театр, позволяющий вместить наибольшее количество зрителей и эксплуатировать его как хозяйственное предприятие. Так возникла идея многоярусного театра. Первое такое здание появилось в Венеции в 1637 г., а в течение XVII века количество театральных зданий этого типа дошло в Венеции до десяти. Эксплоатационные условия требовали подъема здания в высоту для того, чтобы вместить несколько ярусов лож. Ложи в венецианских театрах откупались обыкновенно на целый год семействами патрициата и богатой буржуазии и представляли наиболее выгодную для эксплуатации часть: места в партере стоили обыкновенно гораздо дешевле. Высокие стены зрительного зала давали возможность поднять в высоту и сцену, что облегчало устройство всевозможных выполняемых машинами сценических трюков. Поэтому именно в Венеции театральная машинная техника рано получила большое развитие. В Венеции начинали свою деятельность очень многие из самых блестящих театральных художников-инженеров, в том числе и сам Джакомо Торелли, появившийся в Париже при дворе юного Людовика XIV во время диктатуры кардинала Мазарини.

С Торелли связаны многие эпизоды театральной работы Корнеля и Мольера. Для того чтобы дать пищу декоративной изобретательности Торелли, Корнель написал "Андромеду" (1650). Еще раньше постановка оперы "Притворная безумная" и балета "Приключения Танкреда" сделали его имя известным всей Франции. Устроенные им приспособления для полетов и других эволюций в воздухе давали эффекты настоящих чудес. Для Мольера Торелли сделал несколько постановок, но все его декорации предательски сжег его соотечественник и соперник, художник Вигорани, злобно ему завидовавший. От Торелли начинается прочное воздействие итальянского декорационного и постановочного искусства на Европу.

ПОЯВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Италия создала драматургию Ренессанса: трагедию, комедию, пастораль. Италия создала музыкальную драму, из которой выросла опера, архитектуру сцены, зрительного зала, театрального здания. В области театра Италия пролагала пути, по которым следом за ней шла остальная Европа. В театральной практике, однако, долгое время оставался пробел, заполнить который тоже суждено было Италии. Вплоть до последних десятилетий XVI века

театр держался силами дилетантов. Профессионалы лишь в малой степени принимали участие в театральных представлениях. Положение это было явно ненормально и не позволяло театру развернуть свою деятельность в широких размерах, не позволяло ему стать орудием демократической культуры. Появление профессиональных актеров должно было закончить с таким положением.

В Италии исполнителей-профессионалов мы встречаем, начиная уже с XIII века. Мы рано узнаем о появлении провансальских трубадуров при дворах итальянских государей: императора Фридриха II Гогенштауфена (ум. в 1250 г.), его сына, короля Манфреда (ум. в 1266 г.), северных итальянских синьоров (Маласпину в Луниджане, Эсте в Ферраре и пр.). В течение XIII века начинают появляться сначала в Северной Италии, а затем и в остальных ее частях, преимущественно в городах, так называемые сказители (*cantastorie*), которые рассказывали то в стихах, то в прозе истории из циклов Карла Великого и его богатырей. Круглого Стола, Троянской войны и т. д. Несколько позднее появляются жонглеры (*giullari*), рассказывавшие новеллы и развлекавшие всякими иными способами собирающуюся вокруг них толпу. Но такие исполнители-профессионалы не могли создать театра, ибо они были одиночками, а, в их искусстве отсутствовали предпосылки театральности. Театральные коллективы начали создаваться стихийно главным образом уже в XV веке и в связи с распространением литургической драмы, ляуды флагеллянтов и мистерийных представлений.

Появились эти коллективы одновременно в нескольких городах в самом конце XV и в начале XVI века. В Венеции, которая шла впереди Италии в создании всякого рода зрелищ, на рубеже XVI века сложилось несколько любительских содружеств, в которых участвовали представители ремесленников и интеллигенции. Члены этих содружеств были заняты каждый в своей профессии, но они собирались для устройства того или другого зрелища, тщательно его подготовляли и показывали за плату в богатых домах. Пока продолжался спрос, они работали как актеры, когда спрос кончался, они возвращались к своим исконным профессиям. Постепенно, однако, из такой любительской среды выделяются группы полупрофессионалов, которые больше занимаются искусством, чем своим ремеслом. Нам известны имена нескольких таких полупрофессионалов, которые всегда были готовы образовать временное содружество, как только явится спрос. Таковы, например, Тальякальце, Дзуан Поло, Чимадор и самый знаменитый из них Франческо де Нобили, по прозвищу Кереа. Эти люди знают очень хорошо всех наиболее выдающихся любителей в городе и способны в кратчайший срок набрать труппу и подготовить тот или иной спектакль. Зрелища, которые они показывают, редко представляют собою настоящую комедию. Чаще это более простые и легкие для постановки произведения, которые носят название эклога, фарсов и момарий. Эклога - это упрощенная до последней степени и лишенная сложного аппарата пастораль, фарс - сценки из крестьянской жизни, а момарии - пантомимы без слов, но с музыкой, в костюмах и масках.

Одновременно с Венецией такого же рода содружества появились и на тосканской территории, в Сиене. Наиболее известными среди них были "академия" Оглушенных и "конгрега" Грубых; последняя состояла целиком из ремесленников, первая - главным образом из буржуазной интеллигенции: отсюда различие их наименований. Специальностью сиенцев было представление фарсов, которые носили у них яркий сатирический характер и высмеивали главным образом крестьян. В художественном отношении тексты сиенских фарсов были гораздо выше, чем соответствующие тексты в Венеции. Среди авторов этих фарсов в Сиене выделился Никколо Кампани, по прозвищу Страшино (1478-1530), который писал стихотворные тексты и руководил представлениями как актер и режиссер. Слава сиенских спектаклей быстро распространилась за пределы города и за пределы Тосканы. Содружества актеров стали получать приглашения на гастроли. Знаменитый банкир-меценат, друг Рафаэля Агостино Киджи, сиенец родом и большой патриот, управляющий папскими финансами, первый пригласил земляков-актеров в Рим. Они давали представления в его дворце, знаменитой вилле Фарнезина, расписанной Рафаэлем. Там сиенцев увидел папа

Лев Х, большой любитель дворцовых развлечений, и сиенские актеры удостоились приглашения к папскому двору. Расцвет деятельности сиенцев падает на первые два десятилетия XVI века.

Венецианские и сиенские содружества не стали еще настоящими профессиональными труппами. Такое положение длилось довольно долго. Но это не мешало тому, что сценическое искусство непрерывно обогащалось новыми достижениями. В других частях Италии любительство не дало ничего прочного и не оставило следов. Можно отметить содружество евреев в Мантуе, с которым связана театральная и литературная деятельность Леоне Сомми, не получившая, однако, широкой известности и оставшаяся фактом местного значения. Наибольшее, чего достигла стадия полупрофессионального театра в Италии, связано с именем Анджело Беолько, которого без преувеличения можно назвать родоначальником итальянского театра.

Беолько был драматург и актер. У него обе эти профессии сливались воедино, но ведущей была первая. В отличие от всех драматургов жанра *commedia erudita*, Беолько писал произведения свои исключительно для сцены, для игры определенных актеров, особенности таланта которых он прекрасно знал.

Писать комедии именно так, как писал Беолько, не умел никто из его предшественников и никто из последующих драматургов XVI века, за исключением прямых его последователей в Венеции, например Андреа Кальмо. У Беолько очень типичен путь, которым он пришел к профессии драматурга. Не менее типичны и приемы, которые у него выработались в процессе работы. Поэтому для истории театра представляет большой интерес его биография.

Анджело Беолько (1502-1542) был внебрачным сыном богатого коммерсанта, семья которого переселилась в Падую из Милана. Отец его был очень образованным человеком и с гордостью носил ученые степени доктора искусств и доктора медицины. Беолько, как это часто бывало в итальянских семьях того времени, воспитывался в семье наравне с законными детьми и успел получить хорошее образование. Семья владела землями в окрестностях Падуи, и Беолько много приходилось общаться с крестьянами. Наблюдательный и восприимчивый, общительный и живой, Анджело легко сходилась с крестьянами и быстро осваивался с их типичным диалектом. Нужда заставляла его выступать перед публикой с сочиненными им сценками. Успех пришел очень скоро и снискал ему полезные знакомства. Особенно помогло ему общение с богатым венецианским патрицием Альвизе Корнаро. Это был просвещенный человек и щедрый меценат. Он очень привязался к веселому и талантливому юноше и всячески старался облегчить ему жизненный путь. Благодаря Корнаро Беолько получил доступ во многие патрицианские дворцы Венеции и даже ко двору герцога Феррарского.

Беолько выступал со своими товарищами, которые охотно подчинялись художественному руководству талантливого артиста и превосходного товарища. Первоначально Беолько и его труппа играли небольшие сценки из падуанского деревенского быта, написанные Беолько, в которых актеры выступали с постоянными именами и в неизменном костюме. Сценки могли быть разного содержания: буффонные, комедийные, даже трагические, кончавшиеся убийствами. Характер роли мог меняться от одной пьесы к другой, хотя Беолько называл их неизменными типами (*tipi fissi*). Себе он выбрал роль веселого, разбитного, разговорчивого деревенского парня с бесконечными шутками на устах, Рудзанте. Его товарищи также носили постоянные имена. Альваротто, происходивший из зажиточной семьи, назывался Менато, Дзанетти назывался Ведзо, Кастеньола, ремесленник, звался Билорою, а венецианец Корнелио сохранил свое собственное имя; он был пожилой человек и играл стариков.

Особенностью первых небольших пьесок Беолько было то, что действующие лица, изображавшие крестьян, все говорили на падуанском диалекте. Беолько придавал этому большое значение. Постоянное общение с крестьянами сблизило его с ними и внушило желание передать настроения и чувства этих людей как можно ближе к действительности. Не ему первому принадлежала мысль о том, чтобы вынести на сцену диалектальную речь. Этот прием придумал Джанджорджо Алионе из Асти (ок. 1460-1521), автор фарсов,

писавший на границе Пьемонта и Франции для публики, которая одинаково легко понимала и французский язык и пьемонтский диалект. Но то, что у Алионе было средством простого сценического эффекта, у Беолько приобрело принципиальный характер: в одном из прологов он горячо защищает свое право говорить на родном диалекте.

Беолько изображал крестьянскую жизнь. Установившийся штамп и на севере и на юге - у Алионе в Пьемонте, у сиенцев в Тоскане, у Кораччоло в Неаполе - требовал, чтобы крестьяне выводились на сцену в сатирическом плане, порою очень зло. Талантливый комедийный драматург, Беолько не мог выбросить сатиры из приемов воздействия на зрителя. Он выступал исключительно перед зрителями, принадлежавшими к буржуазному и патрицианскому обществу, которое привыкло к сатире на мужика и охотно ее воспринимало: время было такое, что мира между крестьянами и богатыми классами быть не могло. Но сатира Беолько мягкая. Он никогда не изображает крестьян со злобой, он видит все их недостатки, хотя не стилизует их тенденциозно, что мы часто видим у тех же сиенцев; он показывает живых падуанских крестьян как настоящий реалист. Он знает все их невзгоды, всю глубину их горя, ибо непрерывно вращается среди них. Если он видит в их быту дикость и некультурность, звериные нравы и грязь, он по-человечески понимает источник всего этого и готов их прощать. И диалект для него служит средством подчеркнуть реалистический подход к изображаемому быту, ибо тянет с собой на сцену элементы фольклора, т. е. показывает людей из народа в сопровождении той культурной атмосферы, которая окружает его в жизни. Диалектальные словечки, прибаутки, поговорки, песенки (Беолько был хорошим музыкантом и обладал прекрасным голосом, так же как и некоторые из его товарищей) создают обстановку, показывающую крестьян не стилизованными, а живыми людьми.

Когда Беолько, подчиняясь спросу, стал писать большие комедии (нам известны пять, бесспорно ему принадлежащих), он должен был пойти на компромисс и частично подчиниться тем приемам, которые господствовали в жанре *commedia erudita*. Но и тут он оставался верен себе. Прежде всего он ввел диалекты и в большую комедию. Но он не поддавался соблазну щегольнуть новыми приемами. У него никогда не бывает больше трех диалектов одновременно в одной и той же комедии. Кроме того, так как он писал комедии для своих актеров, а они прошли хорошую реалистическую школу, Беолько и здесь разбивал существующие шаблоны и давал доступ на сцену живому, реалистическому изображению людей и быта.

В одной из своих комедий он выступил с прологом. Одетый и загримированный Плавтом, он доказывал, что писать комедии так, как писал их Плавт и вообще древние, прием ложный, ибо если бы был жив сам Плавт, то теперь он писал бы совсем по-другому, чем в римской обстановке. Беолько очень хорошо понимал пути, по которым должен был идти театр, но, к сожалению, он умер слишком рано, в возрасте сорока лет, и не смог осуществить сценическую реформу.

Чтобы вывести пьесы жанра *commedia erudita* на настоящую дорогу, нужен был актер, постигший законы сцены и умеющий их применять как драматург. Беолько, повидимому, нашел этот великий секрет, но не успел его развернуть до конца в своем творчестве. Поэтому реформа его оставалась незавершенной. Тем не менее многие современники, одаренные вкусом и пониманием, сумели оценить его достижения. Так, Бенедетто Варки, знаменитый историк и литературный критик, прямо говорил, что "комедии Рудзанте из Падуи, представляющие деревенские сюжеты, превосходят древние ателланы". Это было великой похвалой в устах ученого гуманиста.

Беолько не нашел настоящего преемника. Его творчество, конечно, не могло не оказать влияния, и некоторые актеры-драматурги, не лишённые дарования, на территории Венецианской республики пошли по его стопам. Они заимствовали довольно механически то, что легко было перенять у Беолько, прежде всего использование диалектов. Но они были неспособны перенять его свежий реализм, и поэтому их деятельность была лишь слабой тенью творческих достижений Рудзанте. Среди этих его последователей наибольшую

известность получили двое - Антонио да Молино, по прозвищу Буркиэлла, и Андреа Кальмо, упоминавшийся выше. Оба они в своих пьесах злоупотребляли множеством различных диалектов. Если у Беолько никогда не фигурировало в пьесе больше трех диалектов одновременно, то у Кальмо число их могло достигать до семи. Кроме того, Буркиэлла и Кальмо щеголяли показом персонажей других национальностей, коверкающих всевозможные диалекты. Кальмо играл преимущественно буффонных стариков. Успех, который имели их пьесы, был большой, но непрочный.

Труппа Беолько, так же как и труппа Буркиэллы и Кальмо, не была настоящей профессиональной труппой. Представления они давали с перерывами: очень много работали во время карнавала и сравнительно мало в другие периоды. Когда труппа вынужденно бездействовала, актеры, ее составлявшие, возвращались к своим делам. Тем не менее в деятельности этих трупп уже обнаружился путь, по которому должно было идти развитие театра в венецианской области и в Италии в целом. Театр должен был полностью профессионализироваться. Такова была его, ближайшая задача. И театр пошел по этому пути.

Между смертью Беолько и окончательным формированием комедии масок прошло около тридцати лет. За это время мы можем отметить лишь отдельные факты, указывающие на то, что деятельность актеров не прекращалась и что все больше крепла тенденция к превращению полупрофессиональных трупп в труппы профессиональные. В этом отношении, повидимому, пример Беолько и Кальмо имел огромное значение. Популярность, какой достигли эти актеры, как и рассказы об их больших заработках и беспечной жизни, соблазняла многих. Поэтому едва ли случайно, что уже в 1545 г., т. е. через три года после смерти веселого Рудзанте, в Падуе, центре деятельности Беолько, образовалась новая труппа. Во главе ее стоял, судя по приставке "сер", нотариус по профессии, сер Мафио, по прозвищу Дзанино из Падуи. Образование труппы было закреплено своего рода коллективным договором, текст которого до нас дошел. В труппе было восемь человек, во главе ее стоял сер Мафио. Актеры обязывались, странствуя с места на место, играть комедии. В случае болезни труппа должна была оказывать материальную поддержку актеру, в случае провинности она могла его оштрафовать. Сборы хранились в сундуке, который открывался только тремя ключами одновременно, каждый из которых хранился у разных актеров; вскрывался сундук в конце сезона. Труппа просуществовала недолго. В 1549 г. Дзанино был убит в драке, товарищи его, очевидно, разбрелись.

Но актерская деятельность уже не прекращается. Мы то и дело слышим о появлении трупп. Насколько длительно бывало их существование, нам неизвестно. Но одна их особенность обозначается уже с самого начала. В этих труппах участвуют женщины.

Раньше чем в других странах, женщины появляются на театральных подмостках Италии. Объясняется это, повидимому, тем обстоятельством, что, начиная с XV века, женщина присоединяется к странствующим эстрадникам (*saltimbanchi*), т. е. акробатам, рассказчикам, дрессировщикам животных и пр. Женщины участвовали уже в труппе Беолько несомненно в качестве певиц, а быть может, и в качестве актрис. Между 1550 и 1560 гг. - даты здесь ненадежны - мы уже слышим об именах актрис. Уже прославляют знаменитую Фламинию, польку Цуккати и особенно Винченцу Армани, популярность которой была так велика, что в честь ее приезда в городах палили из пушек.

Таковы вехи на пути профессионализации актерского дела. Не сохранилось точных сведений о возникновении актерских кадров, но едва ли подлежит сомнению, что набирались новые труппы из двух источников: либо из старых профессионалов, которые переходили на правильное актерское амплуа, либо из любителей, которые бросали свое основное дело, чтобы вступить окончательно на тернистый актерский путь. Среди этой последней категории нужно строго различать две группы. Большинство были рядовые актеры, из ремесленников, может быть, с большой сценической практикой, но малообразованные и малоинтеллигентные. Меньшинство же принадлежало к различным буржуазным кругам. Они были людьми хорошо образованными и очень одаренными не

только в области сценического искусства, но и в области литературы. Их было немного и едва хватало для того, чтобы организовать и сплотить несколько выдающихся трупп. Но так как эти труппы были на виду и именно о них говорят нам сохранившиеся документы, то создается впечатление, что представители буржуазной интеллигенции того времени составляли большинство.

Не менее существенен вопрос о месте возникновения профессионального театра. Все ранние известия единогласно свидетельствуют о том, что первые труппы появляются на территории Венецианской республики, считая и ту часть Ломбардии, которая входила в ее состав, и на соседней территории Феррарского герцогства, в котором до самого конца самостоятельного политического существования Феррары не умирали меценатские традиции. В этом отношении территории Феррары и Венеции составляли единое целое. Несколько позднее, чем на севере, и уже несомненно под влиянием успеха возникших на севере трупп появляются и быстро распространяются актерские компании на юге, на территории Неаполитанского вице-королевства.

Относительно характера деятельности этих трупп и их репертуара нам неизвестно ничего определенного. Но ясно, что эволюция профессионального театра твердо идет к созданию того, что будет названо в непродолжительном времени *commedia dell'arte*. Название появилось уже тогда, когда театр этого жанра сорганизовался до конца, и отмечает лишь профессиональный его характер, ибо слово "*commedia*", как мы знаем, означает не комедию в нашем смысле, а театр, а слово "*arte*" здесь значит не искусство, а ремесло или профессия. Таким образом, точный перевод слов "*commedia dell'arte*" - профессиональный театр. Название "комедия масок" - более позднее.

COMMEDIA DELL'ARTE

Признаки постепенного накопления элементов *commedia dell'arte* появляются непрерывно, начиная с середины 50-х годов XVI века. Больше и чаще всего мы слышим о масках, а также о диалектах. Гораздо реже попадаются сведения о том, что представления комедиантов-профессионалов импровизируются.

В 1555 г. в одном из сонетов французского поэта Жоакэна Дюбелле, жившего в Риме, мы читаем: "Пойдем на карнавал, пойдем смотреть, как дзани дурачатся с венецианцем Маньифико". Маньифико почти несомненно является здесь маской старого венецианского купца, который вскоре получит свое более популярное имя - Панталоне.

В 1559 г. в одной из карнавальных песен поэта и драматурга Грацини (Ласки) имеются следующие строки: "Изображая бергамасков и венецианцев, мы странствуем в разных местах. Ремесло наше - представление комедий. Все мы - дзани, комедианты необыкновенные и неподражаемые. Другие замечательные актеры - любовники, дамы, пустынные и солдаты - остались в комнате караулить вещи".

Эти драгоценные для истории театра строки, которые мы умышленно даем в прозаическом, но точном переводе, говорят нам очень много. Мы узнаем, что состав масок становится богаче. Дзани уже несколько, появляются любовники и дамы, и имеются такие маски, которым суждено было вскоре исчезнуть. Год спустя документы передают нам, что во Флоренции состоялось представление с участием масок; в 1566 г. такое же представление было дано в Мантуе, при дворе; в 1567 г. впервые всплывает имя Панталоне. А в 1568 г. уже на чужбине, в Мюнхене, при баварском дворе, по случаю свадьбы наследного принца проживавшими в Баварии итальянцами был устроен любительский спектакль, на котором была разыграна импровизированная комедия с масками. Последнее известие говорит нам особенно много.

Если было возможно силами любителей поставить импровизированную комедию где-то за границей, то, повидимому, нужно признать, что такие комедии в самой Италии сделались

уже делом обыкновенным. Очевидно, в Италии к этому времени уже существовало по меньшей мере несколько трупп профессиональных актеров, которые давали правильные представления с масками, диалектами и импровизацией. Вскоре мы получаем новые подтверждения этому. В 1570 г. в Италии составляется, первая труппа для гастрольной поездки, организованная актером Альберто Ганассою. Труппа едет во Францию и Испанию и впервые знакомит эти страны с актерской техникой итальянцев. В 1575 г. французский король Генрих III на пути из Варшавы, где он недолго пробыл королем, в Париж, где его ждал трон, освободившийся после смерти Карла IX, в Венеции пригласил к своему двору одну из лучших компаний, работавших в это время в Италии. Это была компания *Gelosi*, т. е. Ревнивых или Ревностных, во главе которой стоял Фламинио Скала, а лучшим украшением которой была несравненная Изабелла Андреини, одинаково талантливая как актриса и как поэтесса. Изабелла, прежде чем сделаться артисткой импровизационной комедии, играла в писанных комедиях. В 1573 г. она с блеском исполняла главную женскую роль в "Аминте" Тассо при феррарском дворе. Ей суждены были продолжительные, все возрастающие успехи в *commedia dell'arte* как в Италии, так особенно за границей. Количество актеров и актрис, занятых в театре импровизации, непрерывно росло. В труппах появлялись очень одаренные люди, появлялись организаторы. Все играли с огромным подъемом, и *commedia dell'arte* быстро заняла в художественной жизни Италии большое и почетное место.

Семидесятые и восьмидесятые годы XVI века были тем временем, когда *commedia dell'arte* окончательно стала на ноги и разработала все свои основные художественные элементы. Их было несколько: маски, диалект, импровизация, буффонада. Анализ этих элементов раскроет нам наиболее существенное в новом театре.

Маски появились в первые же годы работы *commedia dell'arte*. Вначале их было больше, чем осталось потом. Нам известно очень большое количество масок, прошедших на подмостках театра за два века его существования. Если подсчитать все, их без труда можно набрать сотню с лишним. Но такое изобилие лишь кажущееся. Оно объясняется тем, что одна и та же маска в разных городах и на разных диалектах играла в сущности одно и то же. Арлекин, например, выступает больше чем в двадцати вариантах. Масок с определенным характером, очень индивидуализированных, - немного, ибо административные и цензурные притеснения вынуждали комедиантов отказываться от них. В только что приведенной карнавальной песенке Ласки упоминаются две маски, которых мы не встречаем ни в одном из известных нам сценариев: пустынный и солдат. "Пустынный" почти несомненно был псевдонимом монаха. Монаха нельзя было выводить на сцену, и приходилось подыскивать для него такое сценическое обличье, которое казалось бы более невинным для администрации, но не скрывало бы существа маски от публики. Пустынный удовлетворял обоим этим условиям, тем более, что такая гримировка служителя церкви была уже давно освящена новеллою, например в "Декамероне" (III, 10). По тем же причинам нельзя было, очевидно, показывать солдата. Этот доблестный воин являлся оплотом то испанского владычества на севере и юге, то домашних деспотий в центральной Италии. Исчезновение этих и, как можно предполагать, других подобных масок нужно объяснять тем, что сатира, их породившая, казалась чересчур резкой.

Быстрое распространение масок указывает, что они не были абсолютной новостью, что в зрелищах и празднествах предыдущего периода было многое, что помогло сделать их существенной частью театрального представления. И разумеется, в карнавалах маски фигурировали в особенно большом разнообразии. То, что новый театр их собрал и сделал составной частью представления, тесно связано с общественными условиями.

Маски возникли во второй половине XVI века и отражают общественные настроения, царившие в это время. Большинство масок, в том числе наиболее типичные и живые, являются порождением общественной сатиры.

Самые популярные маски появились на севере. Это, во-первых, старики: Панталоне, венецианский купец, богатый, полный самомнения, любящий приволокнуться за молодыми девушками, но скупой, хворый и незадачливый; затем Доктор, болонский юрист, профессор

тамошнего университета, отличие которого от Панталоне сводится к тому, что он не так богат, более учен, больше, чем его венецианский собрат, любит выпить и болтает, болтает без конца, мешая глупость с ученостью {Вот маленький образец его речей: "Флоренция - столица Тосканы; в Тоскане родилась красная речь; королем красной речи был Цицерон; Цицерон был сенатором в Риме; в Риме было двенадцать цезарей; двенадцать бывает месяцев в году; год делится на четыре времени года; четыре также стихии: воздух, вода, огонь, земля; землю пахут быками; быки имеют шкуру; шкура дубленая становится кожей; из кожи делают башмаки; башмаки надеваются на ноги; ноги служат для ходьбы; в ходьбе я споткнулся; споткнувшись, пришел сюда, чтобы вас приветствовать"}. Два-три века тому назад и венецианский купец и болонский юрист были фигурами общественно необходимыми и несли чрезвычайно важные общественные функции. Теперь, в эпоху феодальной реакции, эти их функции кончились. Общество перестало в них нуждаться, а они по старой памяти требовали такого же почета и внимания, каким пользовались раньше. Это и делало их смешными и отдавало беззащитными во власть общественной сатиры.

Костюмы обоих стариков стилизуют их обычную одежду. На Панталоне маска с бородкой, красная куртка с красными короткими штанами и красной шапочкой, белые чулки, черные туфли с пряжками и накинутый сверху черный плащ. На Докторе черный костюм с широкополой черной шляпой, большое белое жабо, белые манжеты, белые чулки, черные туфли: черное и белое. На лице маска.

На севере же возникли маски дзани. Слово "дзани" - бергамское и венецианское произношение имени Джованни. Русским его эквивалентом было бы просто "Ванька". Эти маски чаще всего называют слугами, но это название чисто условное. "Слуги" могли не быть, а вначале просто и не были слугами. Слугами они стали, когда более или менее твердо кристаллизовалась архитектура сценариев *commedia dell'arte*. Вначале дзани - крестьянин, а крестьянин с давних пор был мишенью социальной сатиры. Так повелось уже в самых ранних новеллах, где он изображен либо круглым дураком, либо - если он умный - пройдохой и мошенником. Совершенно таким же рисуется он и в фарсах и в первых сценариях *commedia dell'arte*, в которых дзани отражает вполне современный социальный тип. Если дзани северянин, то он происходит обязательно из окрестностей Бергамо в Ломбардии, если южанин, то либо из Кавы, либо из Ачерры, около Неаполя. Это - крестьяне, которые ушли в большие города в поисках заработка. Родные места вследствие кризиса, вызванного феодальной реакцией, уже не в состоянии их прокормить. Они стремятся преимущественно в большие портовые города, в которых еще не совсем заглохла деловая жизнь и где чернорабочие легче могут получить хотя бы скудный заработок. На севере два таких города - Генуя и особенно Венеция, на юге - Неаполь. Естественно, что в городах, куда крестьяне приходят толпами, отнимая хлеб у местных рабочих людей, отношение к ним не может быть очень дружелюбным. Их ненавидят и над ними смеются. Когда есть возможность высмеять их на сцене, их ставят на подмостки комедии. Так появляются бесконечно разнообразные маски дзани. На севере наиболее популярными были две: Бригелла и Арлекин.

Оба дзани одеты примерно одинаково: белые блузы, низко схваченные поясом, длинные белые штаны, кожаные туфли, белые шапочки. За поясом у Бригеллы нож, у Арлекина - деревянная шпага. На шапочке Арлекина колпак, маска снабжена огромным орлиным носом, а спереди и сзади у него по большому горбу. Пульчинелла больше напоминает Бригеллу, чем Арлекина, а разнообразный бытовой уклад южного крестьянства позволял авторам сценариев давать ему самые различные профессии: не только городского слуги, но и пастуха, контрабандиста, даже бандита. Естественно, что маска во всех этих случаях несколько меняет свои характерные черты.

Женской параллелью дзани является фантеска - служанка. Она носит самые разнообразные имена: Коломбина, Эмеральдина, Кораллина, Франческа и т. д. Первоначально это деревенская дуреха, попавшая в город и обалдевшая от нового окружения. На ней, как на Арлекине, крестьянская женская одежда в заплатках, которая потом превращается в

элегантный костюм субретки: пеструю блузку с коротенькой пестрой юбочкой. Маска Коломбины эволюционирует так же, как маска Арлекина. Она становится смышленной, себе на уме горничной, очень хорошо устраивающей дела и делишки своей хозяйки, но не забывающей и себя.

С самого начала во всех сценариях, естественно, заняли очень видное место влюбленные обоюбого пола. В маленьких труппах их одна пара, в больших - две. Они одеты в элегантные костюмы, модные и стоящие больших денег. Они всегда без масок, как и Коломбина. На них надеты всякого рода драгоценные безделушки, иногда и не поддельные. Они разговаривают языком интеллигентного общества, образованны, начитанны, знают много стихов, часто играют на разных инструментах, поют. И дамы и кавалеры там, где влюбленных две пары, очень отличаются между собой. Первая влюбленная - энергичная, властная, остроумная, насмешливая девушка, которой беспрекословно подчиняется ее возлюбленный. Вторая - нежная, лиричная, робкая - всецело находится под влиянием своего возлюбленного. Так же различаются между собой оба кавалера. Один развязный, иногда до наглости, жизнерадостный, оптимистичный, любящий командовать, другой - робкий, скромный, полный нежности, лишенный всех динамических черт первого. Сценарии всячески комбинировали между собой эти две пары, а иногда, особенно в более поздние времена, подбавляли еще по одной паре.

Старики, дзани вместе с фантеской и влюбленные исчерпывают весь необходимый состав масок. Помимо этих наиболее каноничных персонажей, сценарии полны и другими, которые первоначально также отражали социальные и бытовые условия второй половины XVI века.

Прежде всего следует назвать маску Капитана. В ней находили сходство с плавтовским хвастливым воином. Он такой же бахвал и трус, как и герой римской комедии, но у него ряд особенностей, которые в процессе импровизации типизировали его согласно требованиям обстановки. Вся Италия в это время страдала от насилий и притеснений испанских оккупационных войск. Так как открыто выступать против солдат и командного состава испанской армии было невозможно, то Капитан сохранил лишь отдаленное сходство по своему внешнему виду с испанским офицером. Но все то, что он делал и что говорил, выдавало сатирический замысел, направленный именно против испанского военного. На словах Капитан был самоуверенным, высокомерным хвастуном {Один из создателей этой маски актер Франческо Андреини, прославившийся под именем Капитана СпаVENTO (Ужаса), оставил целую книгу своих "бравад". Там есть такие тирады: "Я, Капитан СпаVENTO из Адской долины, прозванный Дьявольским, король рыцарского ордена, Термегист, то есть величайший храбрец, величайший губитель, покоритель и властитель вселенной, сын Землетрясения и Молнии, родственник Смерти и самый близкий друг Великого Дьявола Преисподней".}, но когда ему приходилось обнажать шпагу, в нем просыпался трус. Кстати, его шпага и не вынималась из ножен, она была накрепко припаяна, во избежание неожиданностей. На нем был полувоенный костюм, и маски он обыкновенно не носил. Дальнейшей стилизацией Капитана, еще больше скрывавшей сатиру против испанцев, был Скарамучча, маска, созданная неаполитанским актером Тиберитг Фиурелли. Она сохраняла психологические особенности маски Капитана и развертывала больше ее "штатские" черты. Скарамучча не расставался со своей гитарой и очень хорошо пел разные песенки. Его костюм, черный, лишь отдаленно напоминал военную форму. Вместо маски он белил лицо мелом.

Другая южная маска - заика Тарталья - первоначально воплощала собой сатиру на испанского гражданского чиновника. В сценариях Тарталья выступал как нотариус, мелкий чиновник, представитель сельской администрации. На нем был зеленый костюм, стилизующий форменную одежду мелких испанских должностных лиц. Маску заменяли ему огромные очки.

Помимо перечисленных масок, в сценариях фигурировали десятки других, которые были типичны для той или иной итальянской области. В некоторых сценариях мы встречаем женщину средних лет или пожилую, в других - персонажи, на которых возлагались задачи

побочные: танцы, пение куплетов, исполнение музыкальных номеров и др. Состав масок в сценариях очень часто определялся составом актеров. Наличие актера, представляющего определенную маску, часто заставляло пересматривать сценарии, с тем чтобы дать ему место.

Все эти маски в разных сценариях могли носить разные имена, но существо их оставалось тем же. Конечно, все они были связаны с определенными диалектами. Панталоне говорил по-венетски, Доктор - по-болонски, Арлекин и Бригелла - по-бергамасски, Пульчинелла и Тарталья - по-неаполитански. Влюбленные и Капитан говорили чаще всего по-тоскански, т. е. на литературном языке, причем Влюбленные выражались с изяществом, которое часто переходило в нарочитую прециозность и маринистическую вычурность.

Каждый актер играл только одну маску. Того, что называется переходом на другое амплуа по возрастным соображениям, в *commedia dell'arte* не существовало. Доменико Бьянколелли восьмидесятилетним стариком продолжал играть Арлекина, Коллальто молодым человеком начал играть Панталоне. Каждой маске не только принадлежал неизменный костюм, неизменная маска на лице, неизменные атрибуты, вроде гитары Скарамуччи, но и определенный комплекс сценических приемов: жесты, выкрики и пр.

С масками была тесно связана еще одна особенность *commedia dell'arte*, которая не получила настоящей оценки до сих пор. Это - диалект. То, что диалект занимает такое большое место в новом театре, вполне понятно. Италия от римских времен и до наших дней в племенном и, следовательно, лингвистическом отношении сохраняла значительные особенности, которые делали отдельные ее области так непохожими одна на другую. В течение всего средневековья эти особенности сказывались очень ярко вследствие продолжавшегося политического дробления страны. В XVI веке местные говоры приобрели уже некую устойчивость, а на территориях господства того или иного диалекта уже успел вырасти значительный фольклор. Диалекты в комедии фигурировали, конечно, не как голое языковое своеобразие. Они несли с собой весь фольклорный багаж и, таким образом, расцветивали пьесы элементами народного творчества. Всякого рода прибаутки, своеобразные речения, поговорки, загадки, побасенки, песенки шли на сцену и сообщали действию черты народного представления. Разумеется, диалектальные особенности сопровождали только комические маски, но так как активной пружиной интриги были именно они, то диалектально-фольклорная атмосфера неприметно окутывала действие. Диалект в первом периоде развития *commedia dell'arte* сообщал ей, таким образом, элемент связи с подлинным народным творчеством, роднил ее с народом. Так же как это было у Беолько. Анализируя социальную природу *commedia dell'arte*, нельзя забывать, что маски сопровождались диалектом и всем, что было в диалекте от фольклора.

Маски были одной из главнейших особенностей *commedia dell'arte*. Недаром этот театр часто называют комедией масок, названием, которое появилось уже в XVIII веке. Другой особенностью театра, столь же крупной и решающей, была импровизация.

Пьеса, разыгрываемая комедиантами, не имела писанного текста, а имела лишь коротенький сценарий, в котором излагался остов комедии и перечислялись одна за другой все сцены, из которых она состояла, все, о чем должен говорить в них и что делать каждый актер, указывались лацци и предметы реквизита. Сценарии могли быть более длинные и совсем короткие. Первый сборник сценариев, до нас дошедший, был составлен директором труппы Gelosi, очень долго гастролировавшей во Франции, Фламинио Скала, и был напечатан в 1611 г. Вслед за ним было напечатано еще несколько сборников. Но огромное большинство сценариев лежит неопубликованными в разных итальянских архивах, среди них, нужно предполагать, есть и совсем еще не известные исследователям. Количество сценариев, нам известных, доходит, вероятно, до тысячи.

По этим сценариям разыгрывались комедии. Чем нужно объяснить, что *commedia dell'arte* перешла от игры по писанному тексту к импровизации? Причин тут было несколько. Наблюдая за постановками комедии жанра *commedia erudita*, актеры и сценические работники приходили к заключению, что малый успех этих комедий имеет причиной плохое

знание драматургами законов сцены. Они присматривались к известным текстам и находили в них промахи и несообразности с точки зрения требований сценического мастерства. И у них созревала мысль, что тот же сюжет, который положен в основу любой писанной комедии, превращенный в короткий сценарий и разыгранный хорошими актерами-импровизаторами, даст совершенно иной эффект. Эти люди были убеждены, что только актер знает свою публику досконально и только он знает эффекты, которые могут сделать пьесу максимально доходчивой. Поэтому среди первых сценариев было очень много таких, которые брали остов сюжета готовых комедий и приемами, диктуемыми практикой, превращали их в сценарий. Таким операциям могли подвергаться даже пьесы виднейших драматургов. Например, один из сценариев был прямой переделкой "Подмененных" Ариосто.

Новые актеры, словом, установили основной факт. Подлинного театра, театра для народа, в Италии не было. Это означало, согласно их пониманию дела, что пьеса жанра *commedia erudita* такого театра создать не в состоянии. А театр для народа создать было нужно. Следовательно, нужно было искать других путей. Один из таких путей подсказывался им всей их предшествовавшей практикой - переход от игры по писанным текстам к импровизации.

Актерское искусство, полное молодого задора, искало материал, способный оплодотворить его, дать ему необходимую питающую почву. Естественно, конечно, было обратиться за этим материалом к драматургии. Но драматургия оказалась бесплодна и никак росту актерского мастерства не способствовала. Тогда актеры отвернулись от драматургии и стали искать питающих соков для своего мастерства в нем самом. То, что они нашли, не было, как и маски, абсолютно новым.

Импровизация сделалась основой сценического искусства только один раз в истории: в течение двух веков, начиная от середины XVI и кончая серединой XVIII столетия. Импровизация как прием, конечно, практиковалась и раньше. Если даже не восходить к древним ателланам и миму, то импровизация чертей в мистериях применялась широко. Но нигде, кроме *commedia dell'arte*, импровизация не была существом представления.

Другой причиной перехода к импровизации были политические условия. Административные преследования и цензурный гнет как в испанских владениях, так и на территории других итальянских государств и в Папской области приводили к тому, что часто невозможно было поставить ни одной писанной комедии, ибо в любой можно было найти сколько угодно поводов для ее запрещения. А многие, например "Мандрагора", были внесены в папский "Индекс запрещенных книг". Импровизационный спектакль нельзя было подвергнуть предварительной цензуре, так как пьеса писанного текста не имела. Можно было установить наблюдение лишь за самым спектаклем. А этого актеры-импровизаторы боялись уже меньше. Глаз у них был острый, и, когда они видели, что среди зрителей опасных фигур незаметно, они давали волю своим языкам, а когда такие фигуры появлялись, прекращались вольные разговоры и Бригелла начинал колотить Арлекина палкой, что явно не представляло никакой политической опасности. Актерам часто удавалось таким путем проносить на сцену много политической контрабанды.

Театр импровизации не мог существовать очень долго. Исключительно способностями итальянцев к импровизации во всех ее видах мог поддерживаться этот жанр, и притом тогда, когда ему не приходилось конкурировать с другим популярным театральным жанром. У театра импровизации есть целый ряд преимуществ перед писанной комедией. У хорошей труппы, сыгравшейся между собой, где актеры изучали сценический темперамент и особенности игры друг друга, представление комедии по одному и тому же сценарию, как справедливо говорит один из первых историков *commedia dell'arte*, Луиджи Риккобони, может казаться зрителям каждый раз новой пьесой. Актеры первого, наиболее блестящего периода в истории этого театра совершенно искренне были уверены, что игра идет живее и естественнее при импровизации, чем при декламировании заученной роли. Изабелла Андреини недаром говорила, что актер, играющий по писанному тексту, похож на попугая, в

то время как актер-импровизатор подобен соловью. Даже у современных нам историков театра можно встретить такую сентенцию, что *commedia dell'arte* является последним словом драматического искусства, ибо "разделение актера и автора имеет единственным своим основанием несовершенство человеческой природы" (Молан).

Совершенно несомненно, однако, что этому театру присущи и такие недостатки, от которых он не в силах избавиться даже при самом блестящем составе труппы и при самом большом таланте отдельных исполнителей. *Commedia dell'arte* никогда не может дать углубленной типовой и индивидуальной характеристики действующего лица. Маска почти неизбежно связана со штампом, импровизация почти также неизбежно связана с нажимом и наигрышем.

Э.-Т.-А. Гофман, который так хорошо знал комедию масок и так ее чувствовал, удивительно верно определил ее существо (в "Принцессе Брамбилле"): "Эти маски представляют собой источник для самой забавной шутки, самой меткой иронии, самого свободного, можно бы сказать, даже дерзкого настроения. Но я полагаю, что они принимают во внимание более внешние явления человеческой природы, чем самое природу, или, лучше сказать, более людей, чем человека вообще". И это совершенно правильно, потому что вытекает из самого основного, что есть в *commedia dell'arte*. Импровизация позволяет актеру создавать свои типы, применяясь преимущественно к требованиям сценического эффекта. В этом ему помогает наличие масок. Но давать глубокую характеристику, давать настоящий анализ характера театр импровизации не в состоянии. Это станет ясно, если мы сопоставим хотя бы Панталоне с Гарпагоном, Доктора с Фальстафом, Арлекина с Хлестаковым. Драматург создает свои комедийные типы по иному методу, чем *commedia dell'arte*. Его художественные приемы другие. Он ищет характерных черт образа анализом его внутреннего существа, накоплением особенностей той или иной страсти. Актер-импровизатор поступает иначе. Характеристика у него внешняя. Психологический анализ почти совершенно отсутствует, и глубины человеческих страстей ему недоступны. Большие движения души, хотя бы отрицательные, на исследовании которых художник-драматург может строить великолепные комические эффекты, вне творческих достижений актера-импровизатора.

Маски вместе с диалектом и импровизация представляют собою то исторически конкретное, что составляет особенность *commedia dell'arte* как этапа в истории театра. Однако за этими конкретными чертами у комедии масок скрывается целая эстетическая система, которая и составляет ее существо и которая вбирает в себя и маски, и диалект, и импровизацию, и всю сценическую технику. Эстетическая теория комедии масок никогда не была формулирована сколько-нибудь отчетливо, но отдельные ее элементы сложились очень скоро, уже в том разрыве с принципами *commedia erudita*, который был одним из источников нового профессионального театра. В этой эстетической системе три наиболее существенных элемента.

Театр держится актером. Актер - профессионал. Он всецело посвящает себя театру и на подмостках и вне подмостков живет всегда для театра. Он старается сделать из себя, поскольку это в его силах, гибкий и послушный инструмент сцены, владеющий искусством слова, искусством голоса, искусством тела. Соединение актеров, труппа - не случайно сколоченный состав, не механизм, а живой организм. Он может перестраиваться как угодно, но всегда в тесной связи с запросами публики.

Эффект театра тем сильнее, чем более полно осуществлен в нем синтез всех искусств - пластических, музыки, танцев, слова. Гармоническое слияние всех искусств в театральном зрелище не всегда удается осуществить до конца, но к этому театр должен стремиться постоянно.

И, наконец, самое важное. Душа спектакля - действие. Разыгрывая сценарий, труппа сама вкладывает в него действие. Разыгрывая писанную пьесу, она переделывает ее для усиления действия, т. е. как бы превращает ее в сценарий и наполняет ее действием по-своему. Если в

сценарии или в пьесе вообще мало действия, в него вкрапливаются лацци, вставные номера, насыщенные действием. Чем больше действия, тем лучше.

Эти три принципа - господствующая роль актера в театре, важность механики театрального эффекта, важность действия - именно то, чем *commedia dell'arte* реформировала европейский театр.

Задачи, которые ставил себе новый театр, требовали от его актера очень многого, гораздо больше, чем от актера обычного литературного театра. Он должен был обладать огромной тренировкой, находчивостью, послушным воображением, хорошо привешенным языком и вообще целым рядом качеств, не обязательных для актера другого театра. Культивирование этих качеств достигалось очень большим упрощением всей сценической техники. Именно соображениями простоты нужно объяснять то, что все сценарии *commedia dell'arte* построены на принципе единства места. Сцена не меняется. Начиная с первых постановок и кончая последними годами существования *commedia dell'arte* как постоянного театра, оформление сцены было одно и то же. Два дома в глубине, справа и слева, задник с несколькими пролетами, кулисы - вот и вся обстановка. Действие поэтому всегда происходит на улице перед домами или на балконах и лоджах. Комнаты обыгрывались только через окна, выходившие на сцену.

В первое время среди сценариев были и трагедийные. В сборнике Фламинио Скала их несколько. В более поздних сборниках сценариев трагедии исчезают и сценарии приобретают однообразие. Комедия, почти всегда трехактная, с 9, 11, 13 действующими лицами, с уклоном в фарс и с приемами буффонады - таково то основное, что показывала всегда своим зрителям *commedia dell'arte*. В первое время в сценариях обращали очень серьезное внимание на то, чтобы основные линии сюжета разворачивались закономерно и с художественной целесообразностью. И актерские труппы первого столетия истории *commedia dell'arte* играли так, что эти основные линии выдерживались великолепно. Театр являл собой не только непревзойденную школу актерского мастерства, но и школу сюжетной композиции. Вся европейская драматургия XVII века училась у *commedia dell'arte*, и это ее двойное влияние нетрудно проследить в истории всего европейского театра.

Примерно с середины XVII столетия театр стал клониться к упадку. Стала чувствоваться усталость. Словно иссякли силы, которые поддерживали на такой большой высоте прежние достижения итальянских комедиантов.

Непрерывные гастрольные поездки за границу похищали у Италии лучших актеров, соблазняемых высокими гонорарами. Отрыв от родной социальной почвы, от родного быта быстро истощил соки, которые были ключом в первые десятилетия истории *commedia dell'arte*. Ни один театр не может безнаказанно отрываться от той среды, которая должна снабжать его материалом для наблюдения и воспроизведения на сцене. Он денационализируется, и его игра все больше и больше проникается абстрактными, формалистическими элементами. Именно это привело к упадку *commedia dell'arte*. Как раз во второй половине ее развития усилились эти формалистические элементы, стала ослабевать сюжетная линия и исчезло искусство, которое создавало такие превосходные реалистические отражения подлинной жизни Италии в конце XVI и в начале XVII века. Соответственно менялась и роль буффонады. Буффонада входила в элементы сценической техники *commedia dell'arte* и в наиболее блестящий период ее истории. Но она никогда не заполняла собою весь спектакль. Та тесная связь, которая существовала между театром и общественной жизнью Италии в конце XVI и первой половине XVII века, всегда питала реалистическим материалом и характеры масок, и сценарии, и актерскую игру. Буффонаде при этих условиях оставалось ровно столько места, сколько это требовалось правильным учетом элементов сценического эффекта.

Буффонные элементы сосредоточивались первоначально в двух моментах спектакля: в конце первого акта и в конце второго. Это так называемые "лацци". Слово "лаццо" есть испорченное "l'atto", т. е. действие, а "лацци" - множественное число того же слова. Лаццо означает буффонный трюк, не связанный необходимо с сюжетом и исполняемый чаще всего

одним или двумя дзани. Существуют длинные перечни лацци - лаццо с мухой, лаццо с блохой и т. д., - к сожалению, не всегда сопровождаемые нужными объяснениями. Поэтому смысл некоторых лацци для нас утерян. Вообще говоря, лацци представляли собой буффонную треугольную сценку, которая должна была рассмешить зрителя, но которая в то же время должна была дать возможность остальным актерам сговориться между собой о том, как дальше разыгрывать сценарий. Таковы, например, многочисленные лацци с макаронами: Арлекин, которого хозяин поколотил палкою за какие-то провинности, выходит с блюдом макарон, которое он должен подать на стол. Он плачет от боли, но бессознательно ест макароны из тарелки. Увидев, что тарелка пуста, он в ужасе. Или: Арлекина с Бригеллой тоже за провинности хозяева наказали одновременно. Их связали спина к спине. В таком виде они выходят на сцену и видят на столе тарелку с макаронами. Руки у них стянуты, но они выходят из положения. Сговорившись, поочередно наклоняются к тарелке и ртом ловят макароны. Пока один лакомится, другой болтает в воздухе ногами.

Словом, буффонаде было отведено такое место, которое не нарушало ни общей эстетики *commedia dell'arte*, ни сюжетной насыщенности интриги. Чем ближе к концу XVII века, тем больше буффонада стала превращаться в самоцель.

Именно в это время *commedia dell'arte* начала обнаруживать признаки аристократизации. Причины этого явления вполне понятны. Прежде всего на родине нового театра, в Италии, социально-экономические и политические процессы приводили все к большему углублению феодальной реакции. И это не могло не накладывать своего отпечатка на все области культуры, в том числе и на театр. Венеция, которая дольше всего сопротивлялась вторжению феодальной реакции, должна была в конце концов тоже отдать ей дань. А в странах, где гастролировала *commedia dell'arte*, прежде всего во Франции, аристократическая культура находилась в полном расцвете. И так как *commedia dell'arte* очень много работала в самом центре французских аристократических веяний, при дворе и близ двора, она не могла не испытывать на себе давления этой культуры. Это и сказывалось в том, что слабели связи театра с итальянской социальной почвой, выцветала яркость диалектальных элементов и с ними вместе тускнели фольклорные, т. е. народные, черты театра, маски утрачивали бытовую окрашенность и принимали более абстрактные облики, усиливались элементы формалистические, а действие заполнялось бессюжетным комикованием, буффонадой. Буффонада тянула за собой на сцену все больше формалистических элементов. Акробатика, танцы, пение стали занимать пропорционально все более значительное место. Импровизация начала выдыхаться. Актеры уже не несли, как прежде, на сцену неистощимые заряды выдумки и находчивости. Теперь почти у каждого актера появились записные книжки, в которые они вносили монологи и отдельные куски диалогов, легко затверживаемые наизусть. Первыми вступили на этот путь Влюбленные и прежде всего мужчины. Они придумывали монологи для счастливого влюбленного, несчастного влюбленного, обманутого влюбленного, влюбленного, полного надежд, и т. д. Мало-помалу записные книжки этого рода, *zibaldoni*, стали печататься, и это окончательно сгубило то ценное, что было в театре импровизации. Спектакли последнего периода были полны не только буффонадой и акробатикой, в них начали культивироваться непристойные ситуации, непристойные танцы и жесты. *Commedia dell'arte* падала все больше и больше.

Но никогда не следует забывать, что первый век *commedia dell'arte* дал итальянскому и европейскому театру необычайно много. До ее появления Европа не знала, что такое актерское мастерство, не знала, каковы законы этого мастерства, понятия не имела о театральности, а драматургия ощупью искала приемы сценической композиции. *Commedia dell'arte* дала европейскому театру все, чего ему не хватало, и благодаря ее влиянию в значительной мере сделались возможны великолепные достижения европейского театра конца XVI и всего XVII столетия.

Воздействие *commedia dell'arte* на другие европейские театры подтверждается документально засвидетельствованными фактами. Прежде всего оно сказалось на Испании. В 1574 г. Альберто Ганасса появился в Мадриде с труппой, где были Арлекин (сам Ганасса),

Панталоне и Доктор; в следующем году он играл в Севилье. После трехлетнего перерыва те же итальянские комедианты вновь приехали в Севилью, где работали подряд пять лет (1578-1583), и успели еще вернуться для гастролей в Мадрид в 1579 г. Ганасса не остался единственным. В 1587-1588 гг. в Испанию приезжали Тристано и Друзиано Мартинелли. Оба брата уже имели в это время большую гастрольную практику в Европе. В 70-х годах Друзиано играл в Англии, где его представления, повидимому, впервые познакомили с итальянцами англичан. Появление в Англии итальянцев не прекращалось в течение 80-х годов.

Влияние итальянцев и в Испании и в Англии было очень значительно. Лопе де Вега упоминает о Ганассе в одной из своих поэм. Возможно, что окончательно установившееся трехактное деление испанской пьесы связано с их представлениями. Еще заметнее отразилась их работа в Англии. Не говоря уже о многочисленных упоминаниях (Панталоне и дзани у Нэша, Кида, Шекспира, Бена Джонсона), о еще более многочисленных намеках, в елизаветинском театре очень нетрудно узнать многие композиционно-сценарные и игровые приемы итальянцев. Неискоренимая склонность к импровизации английских комических актеров, с которой Шекспир боролся устами своего Гамлета, почти несомненно поддерживалась примером итальянцев.

Еще больше дали они Франции, уже хотя бы просто потому, что они играли там очень долго. От 70-х годов XVI до 80-х годов XVII века и потом вновь, возвращаясь на короткие сроки, *commedia dell'arte* веселила французскую публику. Начиная от труппы Валерана Леконта, с которой итальянцы долго играют в очередь в помещении Бургундского отеля, и до Мольера, который учился и актерскому искусству и мастерству драматургической композиции у труппы, во главе которой стоял Тиберио Фиурелли, французский театр заимствовал у итальянцев их многообразные приемы. Позднее, уже в XVIII веке, на основе этих приемов создан особый театр, так называемый *Comédie Italienne*.

Что касается Германии, то там, особенно после Тридцатилетней войны, гастроли итальянских комедиантов немало помогли найти немецкому театру свое естественное, народно-национальное направление. А в дальнейшем помогли ему выйти на настоящую дорогу в борьбе с классицистской драматургией школы Готшеда. Недаром Лессинг так одобрительно отзывался об Арлекинах и Гансвурстах.

Уже эти немногие факты дают представление о том, как длительно и благотворно было влияние итальянских комедиантов на европейский театр. Они всюду появлялись в такой момент, когда национальные театры находились в самой горячей поре формирования, и потому особенно легко воспринимали все свежее и живое. Именно в такие моменты итальянцы заражали чужие театры своей актерской техникой, своим культом сценического действия, поставленного превыше всего, своей чудесной театральностью, секрет которой они нашли. После того, как Италия дала Европе культуру Ренессанса, она ей дала и культуру театра, сложившуюся из следующих элементов: *commedia erudita*, впервые установившая методику использования античных образцов; пастораль, которая постепенно развертывалась и, вступая в союз с музыкой, привела к созданию оперы; театральная архитектура, которая нашла принципы построения сцены, зрительного зала и многоярусного театрального здания; и, наконец, *commedia dell'arte*, которая сделалась для всей Европы школой сценического искусства.

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

ЗАЧАТКИ НОВОЙ ДРАМАТУРГИИ

Старые формы драматургии в Англии были те же, что и во всей Европе, но к концу эволюции раннего средневекового театра взаимоотношение различных ее жанров оказалось иным, чем на континенте. Мистерия, которая давалась в Англии в оформлении не столь сложном, на передвижных платформах, все-таки оказалась чересчур громоздкой и, так же как на континенте, стала выделять из себя зрелище, легкое для постановки - моралитэ, - которое завоевало в Англии исключительную популярность. Сценически более доходчивое, моралитэ сохранило наиболее живые элементы мистерии и хорошо приспособилось к новой политической обстановке.

Старая схема моралитэ была проста. Это был показ борьбы доброго и злого начала. До конца XV века моралитэ держалось во всей своей первоначальной чистоте. После окончания войны Белой и Алой Розы в Англию начали проникать гуманистические веяния. Гуманист Джон Колет стал насаждать грамматические школы, получившие сразу большую популярность и внедрившие знание латинского языка в широких кругах средних классов. Вслед за этим Генрих VIII порвал с Римом и возвестил новую эру в истории английской церкви. Атмосфера, в которой развивалась литература и вырастали сценические зрелища, сразу изменилась, и вся культурная жизнь пошла по новому пути. Вскоре театр начал ощущать влияние новых факторов. Теперь уже невозможно было удержать на прежнем уровне интерес к моралитэ, сохраняя его старую идейную структуру и его старых действующих лиц. Аллегорический характер персонажей в моралитэ сохранился, но состав их резко обновился. Наряду с Богатством, Бедностью, Великодушием, Щедростью, Скупостью и прочими персонажами средневековых моралитэ явились, вытесняя их все больше, такие, которые отмечали нарождающиеся интересы к науке, литературе, образовательным дисциплинам. Очень большую популярность приобрела фигура Порока (Vice), выступавшего в новых моралитэ под разными именами. Появилось сразу несколько пьес, в которых изображался брак между Умом и Наукою. Ум должен завоевать руку своей невесты, как некогда рыцари Круглого стола завоевывали руку своих возлюбленных. Очень типичным моралитэ было то, которое носит название "О природе четырех элементов" и автором которого был зять Томаса Мора, печатник Джон Растел. Героя зовут Жажда знания. Его обучает Природа, которая сообщает ему о том, что земля имеет шаровидную форму, а Опыт показывает ему на карте недавно открытые новые страны и сокрушается, что слава этих подвигов досталась не Англии. В прологе говорится, что нужно изучать не только вещи невидимые, но и видимый мир: явная атака против схоластической, богословско-философской по преимуществу науки.

Моралитэ отражает не только новые идейные течения, но и политические настроения. В пьесе "Сатира о трех сословиях", написанной шотландским политиком Линдсеем, фигурирует король по имени Человечность, которого соблазняет Беспутство, а Слстолюбие под видом красивой девушки становится его фавориткой. Нищий Паупер рассказывает о притеснениях духовных и светских властей, о непосильных налогах, помещичьих поборах и церковных десятинах, которые довели его до суммы. Под конец пьесы появляются сословия, ведомые аллегорическими персонажами: духовенство - Жадностью и Чувственностью, дворянство - Притеснением, городское сословие - Мошенничеством. Кончается пьеса тем, что духовенство за противодействие реформе лишается своих должностей, а функции его передаются ученым богословам.

Таких моралитэ было множество, и все они были показаны со сцены. В этих представлениях постепенно совершенствовалась их драматургическая техника и

обогащалась их тематика под влиянием новых культурных сдвигов, политических и церковных реформ. Реформация в Англии, которая первоначально была актом самодержавной воли короля, после секуляризации церковных земель, втянувших в интересы церковной реформы широкие круги землевладельцев и буржуазии, стала широким народным течением и приняла национальный характер. Вся культура Англии вследствие этого приобрела окраску, отражавшую последствия реформации. Английский гуманизм, поддерживаемый королевской властью, постепенно слился в своем воздействии на массы с реформационными настроениями. Лишь короткий период времени царствования Марии Кровавой (1553-1558), супруги Филиппа II Испанского и ярой католички, выпадает из этой эволюции. Но вследствие своей кратковременности политика Марии оказалась не в силах сколько-нибудь прочно воздействовать на основное направление английской умственной жизни. Царствование ее младшей сестры Елизаветы, длившееся сорок пять лет (1558-1603), укрепило как гуманистические тенденции английской культуры, так и протестантизм, ставший знаменем английской внутренней и внешней политики и превосходно отвечавший материальным интересам руководящих общественных групп Англии. При Елизавете окончательно определилось основное отличие английского гуманизма от континентального: слабый интерес к религиозным вопросам: это было результатом реформации, не только начатой, но и законченной.

Под этими влияниями шла дальнейшая эволюция английской драматургии. В ней должны были сочетаться старые формы с формами новыми и привести к созданию той драматургии, которую в науке зовут то ренессансной, то елизаветинской и основная особенность которой заключается в том, что это была драматургия, целиком отвечавшая новым вкусам, новым запросам и культурным интересам английского народа.

Эволюция моралитэ была первым этапом в этом процессе. Мы видели, как постепенно этот средневековый жанр пропитывался новой идеологией и превращался из вульгарно-нравоучительной пьесы в схоластическо-богословском духе в пьесу, несущую пропаганду новых идей. Какую гибкую и богатую возможностями форму представляла она собой, видно и по дальнейшей ее эволюции. Около 1548 г. была написана пьеса одного из самых пламенных борцов против папизма, епископа Джона Бейля - "Король Джон". Это в сущности первая историческая хроника в английской драматургии. Она сознательно не порывает с канонами моралитэ: написана для доказательства определенного тезиса, не делится на действия и полна аллегорическими персонажами, которые очень причудливо приходят в столкновение с историческими лицами. Задача Бейля - борьба против папских притязаний и обличение пороков католического духовенства. Из этого тезиса вытекает идеализация короля Джона, который, как известно, всего меньше годился в герои славных дел и национальных подвигов. Но так как он боролся против папства, то такая стилизация его фигуры казалась буйному епископу делом законным и богоугодным. Персонажи пьесы называются: Дворянство, Духовенство, Гражданский порядок, Общины, Узурпация, под которой подразумевается папская власть. Есть и Порок. Он называется Мятежом, но появляется в маске Стивена Лангтона, архиепископа Кентерберийского, главного противника короля. Таков первый образец того жанра, шедевром которого будут исторические хроники Марло и Шекспира.

Другой драматический жанр, начавший расцветать в связи с новыми течениями, - интерлюдия. Интерлюдию не следует смешивать с итальянскими и испанскими интермедиями, т. е. представлениями, заполняющими антракты между действиями большой пьесы в спектакле. Интерлюдия значит "ludus in ter" - "игра между" действующими лицами, т. е. пьеса вообще. Специфика ее, которая начала определяться уже раньше, теперь фиксировалась окончательно, главным образом благодаря творчеству одного из самых ярких представителей английской драматургии этого переходного периода - Джона Хейвуда (1497-1580). Интерлюдия стала почти синонимом фарса.

Хейвуд принадлежал, как и Растел, к кружку Томаса Мора и был женат на его племяннице, дочери Растела. Он целиком разделял гуманистические взгляды Мора, был убежденным

католиком и после казни благородного автора "Утопии" отошел от двора, с которым раньше поддерживал близкую связь. Со вступлением на престол Марии он был осыпан почестями и богатствами, при Елизавете же должен был эмигрировать и умер во Фландрии. Из пьес, приписываемых Хейвуду с большей или меньшей вероятностью, самыми яркими были три интерлюдии: "Четыре Р" - сценка между четырьмя персонажами, названия которых по-английски начинаются с буквы "Р": palmer, pardoner, poticary, pedlar (т. е. паломник, индुльгенщик, аптекарь и разносчик). Вторая интерлюдия называется "Индюльгенщик и монах" и переносит нас в церковь, где происходят спор и драка между этими двумя малопочтенными персонажами. Третья по сюжету более близка к континентальным фарсам и изображает интригу между священником и женою простоватого крестьянина. Во всех этих интерлюдиях и сюжет и фигуры полны яркого реализма. В них много действия и не осталось ничего от условности и аллегоризма моралитэ. Хейвуд показал, что канон моралитэ может быть сломан и что пьеса от этого не пострадает. Дальнейшее развитие драматургии должно было идти в направлении художественного совершенствования ее формы. В моралитэ драматургия училась искусству построения образа по мере того, как фигуры-олицетворения из абстрактных становились конкретными. В интерлюдиях драматургия училась искусству построения сюжета, фабулы, интриги. Но драматургия должна была для большего совершенствования соприкоснуться с высшими формами.

В Англии, как и в Италии, только значительно позже драматургия под влиянием классиков прошла через три стадии: постановку римских комедий в оригиналах, постановку их в переводах и постановку пьес на своем языке по типу классических. Но была большая разница между обеими странами. В Италии в начале этого процесса не существовало драматургии на народном языке, которая пользовалась бы прочной популярностью. В Англии было моралитэ, которое доказало свою сценичность. Но, оставаясь в рамках средневековых форм, не разделившись с пережитками религиозных представлений, моралитэ не могло перерасти в иные, более высокие, более свободные, более художественные формы. Новое организующее начало должно было прийти со стороны, оттуда, где формальный канон драматургии был разработан согласно твердым эстетическим нормам. Это сделали классицистские влияния. Но и тут нужно помнить, что в Англии эти влияния проистекали не только из классических пьес, комедий Плавта и Теренция, трагедий Сенеки, но и из пьес на других языках, написанных под их влиянием. Больше всего, конечно, воздействовали в этом направлении итальянские пьесы жанра *commedia erudita*, пользовавшиеся в Англии широкой известностью.

Классицистские влияния должны были придать организующую форму английской драматургии и пропитать ее приемами высокой художественности. Но основным в ней был ее естественный рост, ибо она была тесно связана с родниками народных вкусов и народных критериев в области театра. Поэтому результаты классицистских влияний в Италии и Англии были так различны. Итальянская драматургия оказалась не в силах создать высокие образцы национальной драматургии, и театр после продолжительных бесплодных исканий отказался от драматургии совершенно (*commedia dell'arte*). Английская же драматургия поднялась на самые высокие вершины и заняла место рядом с древнегреческою. Классицизм ей очень помог. Он научил тоньше и изящнее отделять язык и стих драматических произведений, внес порядок и спокойную выдержку в то, что кипело и бурлило стихийным размахом и грубой подчас силою. Он дал ей форму, в которой она так нуждалась, и, помимо всего остального, снабдил драматическую поэзию несметным богатством новых образов. Но основной жанр определил не он.

Прежде чем были созданы художественные пьесы, носящие на себе отпечаток классических влияний, английская драматургия должна была пройти через полосу постановок классических произведений на латинском языке. В 1520 г. состоялся первый такой спектакль. Ученики школы св. Павла в присутствии Генриха VIII разыграли одну из комедий Плавта. Начиная с 30-х годов, представления латинских комедий в оригиналах

делаются почти обычным явлением в сколько-нибудь хорошо поставленных грамматических школах Англии.

Драматургия вступила в новый этап, когда в 1530 г. появился перевод "Андрии" Теренция. Он положил начало постановкам римских комедий на английском языке и вызвал первые подражания им. Инициатива принадлежала Николсу Юдолу (1505-1556), который учился в Оксфорде, был преподавателем в Итонской школе, а затем директором школы в Вестминстере. Некоторое время он занимал должность заведующего придворными развлечениями (master of revels), учрежденную еще Генрихом VII и ставшую очень влиятельной при Генрихе VIII.

Юдол был образованным гуманистом, преклонялся перед Плавтом и Теренцием и неоднократно ставил в школах, им управляемых, их комедии в оригиналах. Но он сделал и следующий шаг. В конце 40-х годов он написал, а в 1553 г. дал разыграть своим вестминстерским школярам собственную комедию "Рольф Ройстер Дойстер". Это была первая настоящая комедия на английском языке. Написана она стихами.

В прологе Юдол заявляет, что он следует примеру Плавта и Теренция и хочет своей комедией научить людей хорошим жизненным правилам, не прибегая к непристойным шуткам. Герой комедии скопирован с героя плавтовского "Хвастливого воина", а параллельная интрига выдает влияние теренциева "Евнуха". Ройстер Дойстер, пустоголовый фат, хвастун и трус, добивается любви богатой и красивой дамы Констанции, но получает презрительный отказ. Попытка достигнуть цели с помощью насилия также терпит неудачу, ибо Констанция во главе своих служанок, вооруженных всякой более или менее смертоносной кухонной утварью, отбивает его нападение. После этой блистательной победы она выходит замуж за любимого человека. В пьесе есть персонаж, в котором черты римского паразита очень своеобразно сочетаются с чертами Порока из моралитэ. Это создает жизненный и правдивый образ. И есть яркие бытовые фигуры няньки и служанок Констанции.

Года через три после "Ройстера", вероятно в 1556 г., была поставлена в Кембридже еще одна комедия в стихах - "Иголка кумушки Гэртон". Автором ее принято считать магистра Джона Стила, будущего епископа. Интрига пьесы вращается вокруг пропавшей иголки. Две кумушки ссорятся из-за того, что одна обвиняет другую в краже иголки. В дело впутывается в качестве судьи местный священник, а олицетворением Порока моралитэ в комедии оказывается бродяга, который представляет собою живой и очень распространенный в те времена тип: яркий пример того, как аллегория моралитэ постепенно утрачивает свой абстрактный характер и конкретизируется. В этой комедии, как и в "Ройстере", соединяются элементы, выдающие и классическое влияние, и влияние национальной драматургии, но по иным линиям. Классическое влияние сказалось в композиционной организованности комедии. Она хорошо разделена на акты. Ничто в ней не растянуто, ничто не скомкано. Веселая непринужденность и непосредственность - результат большой работы, плод хорошо усвоенной драматургической техники. И персонажи в ней - обе кумушки, священник, слуги, бродяга Диккон - вполне реальные фигуры, ни малейшей черточкою не обязанные ни Плавту, ни Теренцию.

Комедия в Англии, таким образом, мало-помалу выбирается на гладкую дорогу. Не очень отстают и трагедия. Ее возрождение пошло под знаком Сенеки и сосредоточилось в университетских кругах. Сначала Сенеку представляли в разных университетских колледжах в подлинниках, а затем там же появились попытки поставить трагедии, написанные в подражание Сенеке. О постановке его трагедий в английских переводах сведений нет. В начале 1561 г. в одной из корпораций лондонской юридической школы была показана трагедия двух представителей английского высшего общества - юриста Томаса Нортон и родственника королевы поэта Томаса Сэквиля. Трагедия называется "Горбодук". Нортону принадлежат в ней первые три акта, Сэквилю - два последних. Сюжет ее позднее воскреснет в "Лире". Один из английских легендарных королей, Горбодук, решает при жизни разделить свое королевство между двумя сыновьями и, несмотря на возражения советников,

осуществляет свое решение. Но возникает распря между братьями, каждому из которых хочется властвовать над всей территорией. Младший убивает старшего, любимца матери, и та в отместку закалывает братоубийцу. Восстает народ, который убивает короля и королеву. Мятеж умирается лордами, но гражданская война продолжается, и страна становится жертвой анархии.

Трагедия написана строго по классическому канону. События совершаются за сценою. О них сообщают вестники. Политическая мораль поясняется пантомимами, предпосланными каждому акту. Например, вступительная пантомима о вреде деления страны изображает шестерых дикарей, которые стараются разломать толстый пучок прутьев. Когда это им не удается, они разбирают пучок и без труда ломают каждый прут в отдельности. В трагедии участвуют хоры. Она написана белыми стихами, которые впервые в Англии находят применение в драматическом произведении. На премьере присутствовал Лейстер, фаворит королевы. Трагедия имела успех, и Елизавета потребовала, чтобы она была повторена для нее. Вскоре появились подражания: трагедии, написанные на сюжет итальянской новеллы (плод коллективного творчества - "Танкред и Гисмунда"), на сюжет итальянской трагедии типа *erudita* ("Иокаста" Джорджа Гасконя), на классические сюжеты ("Орест" Джона Пикеринга), на сюжеты исторические ("Камбиз" Томаса Престона, по Геродоту), на мотивы сказаний о короле Артуре ("Несчастья Артура" Хьюза). В них, как и в "Горбодуке", имеются еще черты, заимствованные из моралитэ, в "Камбизе" - больше, чем в других, но в основном все они воспроизводят довольно точно каноны сенекианской трагедии со всеми ее ужасами и со всеми формальными признаками. Такие трагедии, как "Камбиз", сохраняющие много особенностей старой народной драматургии, очень быстро сделались достоянием публичных театров, куда постепенно потянули за собою и произведения другого жанра.

ТЕАТРЫ, СЦЕНА, АКТЕРЫ

Количество пьес, которое появилось в промежутке между 1561 и 1588 гг., было очень велико, и среди них было мало таких, которые не были сыграны на подмостках. Сценическая проверка сопутствовала драматургическому творчеству не только в закрытых спектаклях для немногих, при дворе, в школах, в юридических корпорациях, - настоящей сценической проверкой были публичные представления, привлекавшие сотни и тысячи зрителей, вызывавшие отклики, которые характеризуют общественные вкусы и становятся общественным фактом.

Публичные театры формировались постепенно. До их возникновения публичные представления - мистерии и моралитэ - осуществлялись почти целиком силами любителей. Редкие актеры-профессионалы привлекались в исключительных случаях. Росту профессионального актерства очень мешало необычно суровое законодательство о бродягах, изданное в интересах землевладельцев и промышленников, имевшее целью борьбу с бегством рабочих от голодной заработной платы. К бродягам приравнивались и актеры. Если их ловили, наказывали нещадно: тюрьмой, клеймением, членовредительством. Количество актеров-профессионалов только тогда стало быстро увеличиваться, когда они нашли способ обходить действие этих законов. Способ оказался простым. Актеры поступали на службу к королю и вельможам, работали в их дворцах и получали об этом соответствующие удостоверения. В свободное время они могли заниматься своим промыслом в отход. Первое известие об этом мы находим уже в 1516 г., когда было записано, что "актеры государя нашего короля" играли вне Лондона. Особенно увеличивается количество домашних актерских трупп у высокопоставленных лиц в 30-х годах. Сразу появляются труппы принца Эдуарда, герцога Дерби, графа Сэссекса, лорда Сэффолка, лорда канцлера Томаса Кромвеля. Откуда же брались кадры профессиональных актеров? Это в огромном большинстве ремесленники. Ряд документов совершенно бесспорно определяет их социальное лицо. Это

те любители-ремесленники, которые участвовали раньше в представлениях мистерии и моралитэ в провинции, а когда явилась возможность, охотно сменили не очень доходное ремесло на сытую жизнь актера на хлебах у того или иного власть имущего. Люди с образованием начали вступать в актерские труппы значительно позднее, после того, как постоянные публичные театры получили широкое распространение.

Когда актеры не были заняты дома, они уходили играть в провинцию в полном составе и гордо носили свой титул "слуги" короля или лорда такого-то. В эпоху религиозной борьбы им случалось выполнять и политическую миссию. Они получали поручение ставить пьесы, высмеивающие папистов или католическую церковь. Но так как нередко актеры по собственной инициативе выступали в духе, нежелательном для правительства, то вскоре было признано за благо взять их под наблюдение и подчинить грозному контролю Тайного совета. Это началось уже при Генрихе VIII и продолжалось при Эдуарде. При Марии Кровавой актеры несли по провинции очень часто протестантскую контрабанду. Елизавета любила зрелища, и актерам с самого начала ее царствования жилось неплохо. Но и она признавала необходимым подчинить их деятельности какой-то регламентации. В 1560 г. была введена предварительная цензура пьес, в 1574 г. театральная цензура была поручена заведующему придворными увеселениями. Все эти предосторожности показывают, что публичные представления сделались видным фактом культурной жизни и что прошло то время, когда правительство могло безразлично относиться к театральной жизни.

Актеры домашних трупп, находившихся на службе у вельмож, свои представления давали не только в провинции, но и в Лондоне. Однако постоянных театральных зданий в столице пока еще не было. Между тем спрос на спектакли все увеличивался, и в 1574 г. Елизавета даровала труппе графа Лейстера разрешение играть во всех городах, "в том числе и в нашем городе Лондоне". Так появился в Лондоне первый театр.

За отсутствием настоящих театральных зданий труппы играли, как и в провинции, в гостиничных дворах. Гостиницы в Англии представляли собою довольно большие четырехугольные продолговатые здания, почти совершенно глухие снаружи, сообщающиеся с окружающим миром одной тяжелой, прочной, хорошо запиравшейся дверью. Дворы, широкие и просторные, были окружены галлереей, которая тянулась кругом всего здания изнутри, в два или три этажа. Вот эти гостиничные дворы и приспособлялись для спектаклей. В провинции к этому привыкли давно. Ибо специальные передвижные платформы (нэдженты) строились только для громоздких и дорогостоящих мистериальных представлений, а моралитэ и интерлюдии чаще всего ставились в гостиницах. Сцена прислонялась к одной из узких сторон двора; галлерей, за исключением той ее части, которая примыкала к сцене, отдавалась более состоятельной публике, а народ наполнял двор и смотрел представления стоя.

Устройство гостиниц было совершенно одинаково в провинции и Лондоне, но лондонские гостиницы были приспособлены для театральных представлений значительно позднее, чем провинциальные, ибо в столице спектакли ставились довольно долго во дворцах и не так нуждались в более обширных помещениях. Тем более, что публика, проведавшая о дне таких представлений, нисколько не стесняясь, сама себя на них приглашала, и выдворить ее, раз она туда попала, было не легко. А когда спрос на театральные представления в 60-х годах стал расти, тогда и лондонские гостиницы вступили в театральный строй. Работа в гостиницах была сопряжена с большими затруднениями. Актеры подвергались эксплуатации со стороны хозяев и терпели притеснения от городских властей. Эти притеснения особенно усилились после дарования королевского патента труппе Лейстера, который всех актеров сделал смелее. И 10 декабря того самого 1574 г., когда актеры Лейстера получили свою хартию вольностей, городской совет издал драконовское постановление, которое сильно по этим вольностям ударило.

В городском совете заседали почти сплошь члены партии пуритан, которая ставила своей задачей "очищение" (purus - чистый) англиканской религии от остатков католического "язычества" и, как естественное дополнение этого, водворение в частной жизни духа

богобоязненности, нравственности и пристойности. С самого начала отношение пуритан к театру было отрицательное. Они утверждали, что между театрами и грубыми игрищами, вроде травли медведей и быков, нет никакой разницы. В постановлении от 10 декабря указывается, что в гостиницах в дни театральных представлений происходят ссоры и драки, царит распущенность; что комнаты, прилегающие к галлереем, превращаются в притоны разврата; что на сцене публично произносятся бесстыдные и нечестивые речи; что все это отвлекает подданных ее величества от церковных служб. Поэтому, гласит постановление, все пьесы должны подвергаться цензурному просмотру лиц, назначенных мэром и ольдерменами; ни одна труппа не может давать представление, кроме имеющих разрешение от городского совета; труппы должны быть обложены налогом в пользу бедных; представления запрещаются в часы церковных служб и во время эпидемий; контроль городского совета распространяется и на представления в частных домах.

Стеснения, которые стали неизменными спутниками театральной работы после издания этого декрета, заставили предприимчивых людей искать путей его обхода. Власть городского совета распространялась только на центральную часть Лондона. Ее границей на юге служила Темза, а с других сторон - городские стены. Существовали, кроме того, и внутри города изъятые из-под власти мэра и ольдерменов вольные территории, или просто "вольности" (liberties), подведомственные короне.

Глава труппы Лейстера, бывший столяр Джеймс Бэрбедж, решил использовать существующее положение и выстроил свой театр к северу от городской стены на вольной территории (1576). Это был первый публичный театр, появившийся в Лондоне и в Англии вообще, так как до 1612 г. вне столицы театральных зданий не было. Бэрбедж назвал свое детище просто "Театром". Здание получилось отличное. Оно недолго оставалось единственным. В том же году, чуть позднее, внутри городской стены, но тоже на вольной территории, приспособил под театр старое монастырское здание Блэкфрейерс некий Ричард Феррент, директор труппы детского хора Виндзорской королевской капеллы.

Театр Бэрбеджа заимствовал свои конструктивные особенности у гостиничных дворов с теми изменениями, которые диктовались удобством и целесообразностью. Блэкфрейерс был построен иначе. Он был под крышей, и спектакли в нем - дневные, как и в "Театре", - давались при искусственном освещении. Иным был и характер театра Феррента. Он был для избранных, с более высокой, недоступной народу входной платой и назывался "частным" театром; это подчеркивало его непубличный характер. Театры Бэрбеджа и Блэкфрейерс - родоначальники двух категорий лондонских театров. Частные театры с самого начала сделались зрелищами для более зажиточной публики. Первоначально там почти всегда играли труппы малолетних артистов, которых в Лондоне было несколько. Эти подростки получали специальную подготовку, учились декламации и пению, и им, повидимому, очень хорошо удавались спектакли пасторально-романтического типа. Так, малолетние актеры были лучшими исполнителями мифологических пьес Джона Лили и пасторалей Пиля. Их часто приглашали ко двору, где они разыгрывали свой репертуар на придворной сцене.

Придворный театр был, в сущности, тоже самостоятельным типом лондонских театров. И можно считать, что он возник раньше других. В год вступления на престол Генриха VIII (1509) на пост заведующего увеселениями был назначен Уильям Корниш, и при дворе началось усиленное культивирование развлечений всякого рода. Около 1512 г. было показано новое зрелище, которое получило название "масок". Оно и сделалось любимым жанром придворных сценических постановок. Маски были заимствованы из Италии, где они носили известное уже нам название "моресков". В Лондоне это были порою очень сложные и пышные представления на мифологические сюжеты. Первоначально они имели балетно-пантомимный характер. Потом для них стали писаться тексты. Они сопровождалась музыкою, были хорошо оформлены декорациями и костюмами и обставлены механическими эффектами. Играли при дворе и детские труппы, и актеры народных театров, и "слуги" короля, и любители из придворных. Придворный театр существовал параллельно с публичными.

"Театр" Джемса Бэрбеджа продержался больше двадцати лет. В 1599 г. сыновья старого столяра, Кетберт и Ричард, сломали его и выстроили новый театр, уже на южном берегу Темзы. Перемена насиженного места была вызвана тем, что заречная часть Лондона стала излюбленной театральной территорией. Там издавна действовали такие увеселительные учреждения, которые пользовались особой популярностью у населения и у случайных посетителей этой части Лондона: людей, связанных с рекою и морским портом. Это были матросы кораблей дальнего плавания, судостроительные рабочие, докеры, служащие пакгаузов, владельцы речных барок, городские лодочники и перевозчики, ремесленники и особенно их подмастерья, будущие законодатели плебейских вкусов на театре, деревенское население ближайшей округи, возившее в город продукты сельского хозяйства. Народ это был не очень смиренный и миролюбивый, очень непосредственный в восприятиях и переживаниях, скорый на гневные порывы, но отходчивый и незлопамятный, доступный здоровому моральному внушению. Развлечения, которые ему предлагались до 70-х годов, были отнюдь не рафинированные. Ловкие предприниматели на перекрестках зазывали посетителей, прельщая их такими зрелищами, как травля медведей и быков, петушиные бои, садки на птиц, на зайцев, на лисиц, на волков, цирковые представления, показ дрессированных животных. Не было, конечно, недостатка в харчевнях, кабаках, публичных домах. Все было полно. Ведь моряки попадали в Лондон не так часто, иные после длинных, тянувшихся месяцами морских переходов, изголодавшиеся по городской жизни и по городским увеселениям. А те, для кого все эти аттракционы были более знакомы, ибо они жили в непосредственной близости с ними всегда, любили их, как привычный дурман, красящий трудовую жизнь.

Было очень логично, когда в Лондоне утвердилась репутация театральных представлений, попробовать соорудить театр и на южном берегу, чтобы притянуть в его стены всю эту толпу, жадную до утех, тароватую и любящую безудержно тратить, пока свежая получка звенит в кошеле. И первые театры на южном берегу появились через несколько лет после того, как Джемс Бэрбедж построил за северной стеной свой театр. Одним из первых, решивших осчастливить этим новым видом зрелища людей с реки, был Филипп Хенсло - человек с темной репутацией, хорошо заслуженной: ростовщик, содержатель трактиров и публичных домов, не брезговавший ничем в целях наживы. Задумав строить театр, он интересовался исключительно коммерческой стороной и с этой точки зрения не видел никакой разницы между театром и притоном самого низкого пошиба. Но театральное дело он поставил хорошо. Ему вдвойне посчастливилось. Он заручился патентом лорда адмирала и в лице Эдуарда Аллейна заполучил великолепнейшего актера. Первый театр Хенсло назывался "Розою". Ему удалось выдвинуться на первое место среди выросших следом за ним заречных театров, и в течение почти десяти лет дела Хенсло шли блестяще. Его успех несколько потускнел, когда на южный берег перебрались Бэрбеджи и построили там свой знаменитый "Глобус". Тогда Хенсло, борясь с конкурентами, соорудил за северной стеной еще один театр, "Фортуну", ставший чуть не самым доходным из всех его предприятий.

Так началась славная, едва ли имевшая хотя бы отдаленную параллель в истории деятельность елизаветинского театра. Если считать от 1576 г., то за тридцать лет в Лондоне было построено без малого два десятка театров - факт, совершенно невозможный ни в какой другой стране в течение ближайшего столетия. Правда, лондонские театры не всегда работали все вместе, но были моменты, когда в одно и то же время давались представления в одиннадцати публичных и частных театрах. Припомним, что на рубеже XVI и XVII веков в Париже был только один театр (Бургундский отель); в Мадриде из трех, построенных в XVI веке, работали чаще всего один или два; в Венеции, где к концу XVII века будет десять театров, не было еще ни одного постоянного, и в Италии, единственный на всю страну, стоял Олимпийский театр Андреа Палладио. Такой бурный рост театрального строительства в Лондоне, разумеется, факт, перерастающий узкую сферу истории театра. Он характеризует общекультурную и даже политическую атмосферу своего времени.

Прежде всего, что представляли собою эти театры? Мы знаем, что образцом их служил гостиничный двор: четырехугольник, имевший в длину около 60 футов. Снаружи здание было оформлено скромно. Высокая дверь, у которой висели широковетательные афиши и помещался привратник, взимавший входную плату, вела в "зрительный зал". Он делился на две половины. Меньшую занимала сцена, большую - "партер". Над сценою была крыша, державшаяся на столбах, над партером - хмурое лондонское небо. С трех сторон шла галерея в три яруса. Ближайшая к сцене часть нижних двух ярусов была разбита на ложи. Обычно их занимали аристократы - пожилые мужчины и дамы. На долю буржуазии оставались боковые галереи. Верхний ярус заполняла та часть демократической публики, которой не хватало места внизу. Молодые придворные франты завоевали себе привилегию сидеть на сцене, по обоим ее краям, на скамеечках, которые они тут же брали на прокат и которые несли за ними их лакеи. И у них считалось еще высшим шиком войти на сцену после того, как началось представление, мешая актерам и доводя до исступления партер. Люди с реки, прежние безраздельные хозяева театра, стояли в партере вперемежку с прислугою богатой публики.

Театр заполнялся заблаговременно. Спектакли начинались летом в три часа, зимою в два. За час или за полтора до начала спектакля к ступеням лондонской пристани северного берега подъезжали верхом, в экипажах, в носилках, в сопровождении лакеев и слуг люди из аристократических и буржуазных частей Лондона: придворные, титулованные особы, светские щеголи, дамы, не забывавшие захватить с собою маску, чтобы не показывать лица плебейскому партеру, чопорные пуританские джентльмены в черном, в круглых высоких шляпах, преодолевшие богобоязненное предубеждение против "бесовского" зрелища. Все они теснились к лодкам, толпившимся у причалов. Поднимался крик, гремели оглушительные зазывы перевозчиков, завязывался торг. Лодки отходили, тяжело нагруженные, и высаживали у южного берега свой груз. При высадке крики становились еще громче, потому что важные кавалеры и прижимистые купцы норовили заплатить лодочникам по таксе, установленной еще при Марии Кровавой и давным-давно не соблюдавшейся. Все спешили в театр. Там их уже ждала демократическая часть публики, самая оживленная и самая беспокойная, завсегдатаи заречных зрелищ. Было уже очень шумно. Пахло табачным дымом и чесноком.

Эти зрители набивались в театр задолго до начала спектакля. Многие приносили с собою еду и напитки. Для тех, кто не догадался этого сделать, к услугам были многочисленные торговцы всякой снедью, пивом и элем, сновавшие между ними. Обильное потребление напитков делало необходимым оборудование тут же, в уголках, кое-каких приспособлений, содержимое которых изливалось в окружающий здание ров. Нарядные дамы, переходившие через этот ров по мостику, брезгливо зажимали носы платочками, на которых, быть может, как у Дездемоны, были вышиты цветы земляники. А в самом театре, чтобы хоть немного убить зловоние, время от времени жгли ветки можжевельника.

По мере приближения назначенного часа возбуждение партера росло. Головы, разгоряченные выпитым, делались чувствительнее к обидам, действительным и воображаемым. Разговоры и споры становились более шумными и часто переходили в драку, которая почти никогда не ограничивалась первыми зачинщиками. Воры и карманники ловко пользовались суматохою, чтобы срезать кошельки, но беда, если их ловили. Били неторопливо, долго, нещадно; иногда привязывали к столбам, поддерживавшим подмости; иногда резали уши. При таком возбуждении и обычные перебранки между публикою партера и представителями знати в ложах и на сцене часто принимали характер междоусобной войны, воспроизводившей знакомые обеим сторонам по пьесам усобицы Алой и Белой Розы. С подмостков в партер и обратно летели всякие объедки: кости, тухлые яйца, гнилые яблоки и прочие легко добываемые метательные снаряды. Когда возбуждение принимало характер, опасный для целостности сценических сооружений, на авансцене появлялся тот или другой из любимых актеров. Ему, хотя и с трудом, удавалось добиться если не мира, то перемирия, позволявшего начинать или продолжать представление.

Ареною его была знаменитая елизаветинская сцена, одно из самых замечательных театральных сооружений по простоте и незатейливости. Это был деревянный помост, утверждённый на невысоких очень прочных столбах. Внизу он был обит досками, а по просцениуму огражден низеньким решетчатым барьером. Передняя его часть не соприкасалась с боковыми галлереями. Вокруг сцены можно было стоять с трех сторон. Возможно, что она несколько суживалась вперед, по крайней мере в некоторых театрах. Это создавало большую свободу игры на просцениуме. Задняя сторона сцены примыкала к галлерее, вбирая ее в систему сценической конструкции. Нижний ярус ее, иногда снабженный особым занавесом, становился глубинной частью сцены. Просцениум выступал из-под крыши. Иногда между просцениумом и покрытой частью сцены был протянут на столбах, поддерживавших крышу, еще один занавес. Переднего занавеса, конечно, не было.

Действие на этих четырех частях подмостков распределялось таким образом. На просцениуме большей частью разыгрывались сцены на открытом воздухе, в залах, дворцах. В задней половине - сцены внутри домов и т. д. В углу стоял бутафорский трон, выдвигаемый при надобности на середину; тут уже нельзя было не понять, что действие происходит во дворце. Чтобы окончательно не было сомнения в том, что оно происходило внутри дома, на одну из стенок вешали иногда небольшую четырехугольную раму с двумя скрещающимися черными линиями - окно. В глубинной сцене игрались моменты, требующие затемненного света или более интимно изображенных переживаний, а верхняя отводилась для моментов, происходящих в спальнях,- спальня в Англии чаще всего находилась в верхнем этаже дома, - на балконах, на городских стенах и т. д. Кроме этих обычных четырех площадок, была еще башенка, возвышавшаяся над верхней сценой, - там появлялись персонажи, действовавшие с верхушки городских укреплений и пр., и был люк, откуда выходили и куда проваливались действующие лица, если по сюжету в этом являлась необходимость.

Так как представления давались исключительно днем, то, естественно, никакие световые эффекты не были возможны. Единственным осветителем и рефлектором было капризное лондонское солнце, которое иногда любило сыграть над актерами и над публикой очень нехорошие шутки. Но так как часто являлась необходимость показать, что действие происходит ночью, а солнце убрать было нельзя, то задник сцены затягивали черной материей, и зритель немедленно соображал, в чем дело. И тогда уже, например, взволнованные слова Джессики: "В такую ночь..." звучали вполне убедительно. Декорации были чрезвычайно скудны. Чахлое маленькое деревцо изображало дремучий лес, кусок дерна - поле и т. д. Более детальные декорации зритель приносил с собою - в своем воображении. Зато костюмы были необычайно богатые. Театр не жалел на них денег, и актеры, особенно крупные, охотно приплачивали, чтобы блеснуть перед публикою роскошным одеянием. Женские костюмы делались, конечно, исключительно за счет театра, потому что актрис в труппах не было и все женские роли исполнялись юношами хрупкого телосложения, обладавшими миловидными лицами. Их старались, если они были талантливы, удержать на этих ролях как можно дольше, хотя от этого нередко происходили неудобства: у них начинала чересчур бурно пробиваться растительность на лице. И часто, когда публика особенно шумно требовала, чтобы начинали спектакль, выходил со смиренным видом кто-нибудь из актеров и просил снисхождения, ссылаясь на то, что Джульетта или Офелия еще не побрились. Вообще исполнение женских ролей юношами никак не содействовало поддержанию элементарно необходимой иллюзии, например, в таких сценах - а их было много, - когда девушкам по пьесе приходилось переодеваться в мужские платья. Юношам для этого нужно было принимать особые меры, для того чтобы женское естество было подчеркнуто в мужском костюме.

Условностей, таким образом, было очень много, но зрители к ним привыкли и их не замечали. Зато люди, воспитавшиеся на классиках, знакомые с механическими чудесами придворных представлений, смеялись над убожеством публичных театров. Вот что писал, например, сэр Филипп Сидней, законодатель гуманистических вкусов, в своей книге

"Защита поэзии" (1581): "Смотрите, вот три дамы вышли прогуляться и нарвать цветов. Вы, конечно, представляете себе на сцене сад. Но через несколько времени вы услышите тут же разговор о кораблекрушении, и вас покроют позором, если вы не представите себе скал и моря. Вот две армии с четырьмя мечами и одним щитом, и чье черствое сердце не испытает при этом всех треволнений генерального сражения?" Все эти "треволнения" переживались публикою, особенно стоячим партером, и убожество сцены ничему не мешало. Существенным для этой публики было не оформление, а игра и особенно содержание.

Отсутствие переднего занавеса, искусственного освещения и антрактов предъявляло и к драматургам особые требования. Они должны были постоянно вставлять в слова действующих лиц указания о том, где они находятся, ибо иначе публике трудно было бы уследить за переменами места. Они должны были оговаривать в ремарках и перенос действия с одной площадки сцены на другую, и манипуляции с внутренними занавесами: последнее сами действующие лица честно выполняли на глазах у публики. Они должны были блюсти то правило, что действующее лицо, ушедшее в конце сцены, не может вновь появиться в начале следующей: для ясности вставлялись маленькие проходные сцены, ненужные по сюжету, но необходимые, чтобы дать время чему-то важному совершиться за кулисами. В конце трагедии, кончавшейся смертями, надо было выводить на сцену лицо, которое могло приказать унести трупы. Иначе, при отсутствии переднего занавеса, пьеса не могла получить завершения, ибо, если бы трупы встали сами и ушли, этого не выдержала бы даже столь непритязательная в требованиях к сценической иллюзии тогдашняя публика. Поэтому в "Лире", где пьеса кончалась на просцениуме, нельзя было обойтись без Олбэни, а в "Ромео" и "Отелло", где герои умирали в задней части сцены, имевшей занавес, трупы можно было не убирать. Авторы пьес должны были, раз действие шло непрерывно и не существовало приносящих некоторый отдых антрактов, думать о том, как беречь силы актеров. Для этого ответственные моменты, требующие большой затраты нервов у исполнителей центральных ролей, приходилось отделять один от другого значительными промежутками.

Так драматургия подчинялась сцене, но, несомненно, интересам драматургии отвечала тенденция, ясно наметившаяся уже в первое десятилетие XVII века: все большее количество представлений переносить в закрытые театры, в которых имеются три таких существенных элемента, как крыша, искусственное освещение и передний занавес. Все это вело к реформам стюартовского периода.

Оформление сцены и разработка принципов устройства театрального здания вообще, начиная уже с 1605 г., связаны с именем Иниго Джонса (1573-1652), гениального архитектора, ученика Палладио, хорошо усвоившего все новое, что Италия дала для театральной архитектуры и оформления сцены. В 1605 г. Джонс вместе с Беном Джонсоном впервые получил поручение поставить при дворе "маску". Бен писал текст, Иниго - декорации и делал рисунки костюмов. Роль Иниго постепенно становилась больше. От случайного оформления поставленной в том или ином дворце "маски", немедленно потом снимаемой, Иниго постепенно переходил к устройству постоянного сценического оборудования, а затем и к постройке театрального здания. В своих работах он пользовался принципами, разработанными итальянцами, но изменял их применительно к требованиям английского театра. В оформлении и оборудовании сцены Иниго применял такие новшества, как арка просцениума, телярии, кулисы, постоянные перспективные декорации из дерева на манер палладиевых в Олимпийском театре в Виченце. Некоторые созданные им здания остались в проектах, другие не сохранились. В 1619-1622 гг. Иниго Джонс построил по заказу Якова новый Банкетный дом, а позднее, уже при Карле, знаменитый театр "Кокпит при дворе" (1632-1633), которому он придал квадратную форму. Внутри зал был восьмиугольный: пять сторон этого восьмиугольника занимал зрительный зал, три - сцена. Зрительный зал был двухъярусный: над партером шел балкон, а против сцены была устроена королевская ложа. Задняя декорация сцены представляла, как у Палладио, двухъярусную стену с пятью выходами в нижнем ярусе, но вогнутую, не прямую. Так как здание "Кокпита

при дворе" сохранилось до реставрации, то новшества Джонса легли в основу дальнейшей эволюции театрального здания и сцены в Англии.

Но и до революции реформа Джонса, внедрявшая итальянские принципы, оказала влияние на театральное устройство в Англии. Публичные театры, разумеется, могли воспользоваться лишь мелкими деталями многочисленных художественных выдумок Иниго, но частные заимствовали у него очень много. Например, там, где вводилось кулисное устройство, публика, привыкшая сидеть по бокам сцены во всю ее глубину, теперь вынуждена была довольствоваться только просцениумом. Реформа Джонса сильно содействовала усилению той тенденции, о которой говорилось выше, - переносу все большего количества представлений в закрытые театры. А так как в это время (в первые четыре десятилетия XVI века) и драматургия переживала период непрерывного ослабления народного направления и усиления аристократических элементов, то новая тенденция не встречала противодействия и с этой стороны. Роль публичных театров медленно шла на убыль. То количество театров, которым располагал Лондон, требовало многочисленных актерских кадров, и притом хороших. Плебейский партер с плохими актерами не мирился. К сожалению, мы очень мало знаем об актерам елизаветинской сцены.

Состав труппы был невелик и редко превышал двенадцать-четырнадцать человек. Поэтому пьесы писались так, чтобы роли могли разойтись между наличными актерами, как бы ни было велико количество действующих лиц. По своей организации труппы представляли два главных типа: либо товарищества, либо антрепризы. "Глобус" принадлежал к первому типу, "Фортуна" - ко второму. В "Глобусе" после смерти Джемса Бэрбеджа его сыновья привлекли в пайщики нескольких ведущих актеров, между которыми и делились главные доходы. Среди них был Шекспир. Остальные актеры, в том числе мальчишки, игравшие женщин, работали по найму. Хенсло, напротив, предпочитал платить актерам жалованье и при помощи авансов и штрафов держал их в полном подчинении. Но и у него были актеры, к которым он не решался применить эту тактику. Лучшего своего актера, Эдуарда Аллейна, он сделал своим зятем и наследником.

Такое положение резко делило актеров на две группы. Более талантливые были лучше обеспечены материально и пользовались более почетным положением в обществе. Другая, более многочисленная часть вела богемное существование.

О стиле актерского мастерства мы осведомлены также плохо. Репертуар требовал актеров как на трагические роли, так и на комические, и если нам известно о них что-нибудь, то только благодаря популярности театров Бэрбеджей и Хенсло. Трагические роли в "Глобусе", в том числе главные трагические роли Шекспира, играл Ричард Бэрбедж, трагические роли в "Розе" и "Фортуне" играл Эдуард Аллейн. До нас дошли их портреты. Это немолодые люди с окладистыми бородами, и если мы можем представить их себе в ролях Макбета и Лира, Тамерлана и Варравы, то в нашем воображении эти бородатые лица никак не вяжутся с ролями молодых героев и любовников, в которых они пользовались таким успехом. О том, как играли эти актеры, вызывавшие столь неумеренные восторги, мы не знаем ничего определенного. Предполагают, что наставления Гамлета своим актерам, где он предостерегает их от напыщенной, риторической декламации, от "раздиранья страсти в ключья", имеют в виду Аллейна. И едва ли Бэрбедж, работавший плечом к плечу с Шекспиром, мог оставаться равнодушным к его указаниям, в которых было столько безошибочного вкуса. Можно думать поэтому, что мастерство Бэрбеджа было более реалистичным, чем мастерство Аллейна. Так же мало мы знаем о том, как играли крупнейшие комические актеры елизаветинского времени - Тарльтон и Кэмп. Нам известно, и в этом нас еще раз убеждают те же указания Гамлета, что комические актеры позволяли себе всевозможные отсебятины. Шекспир с этим боролся, как вероятно, и другие драматурги, но сладить с комиками и их буффонадою было не легко. Их роли обыкновенно писались прозою, и это было отчасти также уступкою их своеволию. Когда слова роли написаны прозою, импровизировать легче, и импровизация не нарушает стиля. Коньком любого комического актера был заключительный джиг, буффонная сценка с песенками и

припляской. Нечего говорить, что и Тарльтон и Кэмп, как и все их собраты по амплуа, были любимцами плебейской публики. Она обожала их трюки, их буффонные выдумки, их несложную музыку на дудке и барабане. Вообще говоря, насколько мы можем судить по имеющимся у нас сведениям, актерское мастерство в те времена находилось еще в стадии формирования.

Нельзя, конечно, утверждать, что в шекспировское время оно оставалось на том же невысоком уровне, на котором оно находилось в дни безраздельного господства ремесленного дилетантизма. Среди актеров наряду с ремесленниками тогда было уже много образованных людей, вплоть до магистров Оксфорда и Кэмбриджа. Грин, Лодж, Марло, Шекспир, Бен Джонсон были актерами. Кроме того, хотя не существовало, разумеется, никаких актерских академий, но сцена отнюдь не была лишена рассадников молодых талантов. Это были детские труппы, где мальчики находились под наблюдением, где их обучали и образовательным предметам и предметам специальным. Вырастая, они могли переходить в труппы публичных или частных театров, и нам известно много случаев, когда, поступая туда, они играли сначала женские роли, а когда у них вырастали бороды, - мужские. Танцы, фехтование, борьба, элементарная акробатика были им хорошо знакомы. Им были привиты навыки декламации. Но слова Гамлета непререкаемо свидетельствуют о том, что английские актеры еще не усвоили себе в сколько-нибудь достаточной мере элементов реалистической игры. И мы должны поэтому признать, что преодоление натуралистических приемов старой любительщины далеко не было закончено. Оно должно было совершаться медленно и постепенно. Во всяком случае актерскому искусству было далеко до той высоты, на которой находилась драматургия. Драматургия совершала свое триумфальное шествие и прочно завоевала все виды театров. Единственно, что ей мешало, была оппозиция пуритан. После того как пуританам не удалось воспрепятствовать основанию постоянных театров, они не оставляли их в покое. Открытое покровительство театрам Елизаветы их несколько обезоруживало, но они продолжали тем не менее с ними борьбу и законодательным путем и идеологически. Так как постановление 10 декабря 1574 г. помогало плохо, они решили бороться против театров другими средствами. С 1577 г. начинается травля театров со страниц пуританских памфлетов и с церковной трибуны. Один за другим выступают пуританские публицисты - Нортбрук, Госсон, Стэббс и др., непрерывно клянут с амвона все виды зрелищ пуританские проповедники. Первоначально оппозиция пуритан не имела под собою политической подкладки. К пуританам принадлежали главным образом представители буржуазии и частью мелкого дворянства. Ни у тех, ни у других не было противоречий с большой политикой, проводимой королевской властью в 70-80-х годах. Борьбу против театров в этот промежуток времени нужно объяснить причинами как экономическими, так и идеологическими. Театр потому объявляется бесовским зрелищем, что он отвлекает от производительного труда, от производительного использования досуга, создает источник ненужных трат и подрывает этим материальное благополучие городских жителей.

К тому же он развращает служащих, подмастерьев и вообще рабочий люд, повышает их сознательность и заставляет забывать их обязанности по отношению к хозяевам. Иные мотивы ненависти к театру появились в 90-х годах, когда миновала испанская опасность и правительство стало осаживать оппозиционные выходки пуритан. А с воцарением Якова и с новой расстановкой общественных сил в стране борьба с театрами все более приобретала политический характер. Теперь королевская власть явно стремилась стать во главе феодальной реакции, и чем дальше, тем эти тенденции становились более отчетливыми. Пуритане, все группы которых по своим классовым интересам были резко враждебны новой политике, загорелись боевым пылом уже совершенно иного характера, чем прежде. Стюарты - политические противники, и нужно создавать их политике организованное противодействие. Яков защищает театры против нападков пуритан не так, как Елизавета, а подчеркнуто, вызывая, с нелепыми выходками. Пуритане не могли этим не воспользоваться, и теперь борьба их против театров приобрела политическую окраску. Дело

доходило при Карле I до того, что один из пуританских публицистов, Уильям Принн, задел в своей книге "Бич актеров" королеву Генриетту, за что был пригвожден к позорному столбу, и рукою палача ему были отрублены уши. Пуританская революция 1642 г. сокрушила и короля Карла и театры. С бесовскими развлечениями было покончено.

"УНИВЕРСИТЕТСКИЕ УМЫ"

Сцена, разумеется, больше чем драматургия ощущала назойливую оппозицию пуритан. Драматурги иной раз поднимали насмех пуритан и вообще мало считались с их нападками. Спрос на пьесы был таков, что драматурги, несмотря на свою многочисленность, едва поспевали. Чем же обуславливался такой необычайный расцвет драматургии в елизаветинское время? Найти объяснение этому удивительному факту пытались много раз. Самым простым и самым глубоким из них является то, которое принадлежит академику Александру Веселовскому и дано в его книге "Поэтика". На вопрос, в чем заключаются условия "художественного обособления драматической формы и ее популярности", А. Н. Веселовский отвечает: "Развитие личности и громкие события народно-исторического характера". Сопоставляя Италию с Англией, он говорит: "Если Италия не произвела драмы, то потому, что таких именно событий она не пережила". "За греческой, английской и испанской драмой стоят: победа эллинизма над персидским Востоком, торжество народно-протестантского сознания, наполняющее такой жизнерадостностью английское общество эпохи Елизаветы, и греза всемирной испанской монархии, в которой не заходит солнце".

То, что Веселовский называет "торжеством народно-протестантского сознания", включает в себя целый ряд событий, начавшихся с того момента, как Генрих VIII решил разорвать с Римом и подкрепил этот акт секуляризацией монастырских земель. То и другое, особенно секуляризация, создало огромную популярность политике Тюдоров. Реформация стала пользоваться поддержкою наиболее мощных социальных групп. И, обратно, наиболее мощные социальные группы в акте секуляризации нашли элементы дальнейшего укрепления своей социальной базы. Политика Генриха VIII и Эдуарда VI безнадежно поссорила Англию с Испанией, которая стояла на страже как феодальных, так и католических элементов европейской реакции. Борьба, начавшаяся при Генрихе VIII, продолжалась при Эдуарде и после короткого перерыва при Марии с особенной силой возобновилась и при Елизавете привела к победному концу: к разгрому испанской Армады (1588). Это были именно те события, которые, по словам Веселовского, наполняли "такой жизнерадостностью английское общество эпохи Елизаветы". В последней борьбе принимали участие буквально все общественные группы, и теперь страна как бы вздохнула свободно, избавившись от грозной опасности, висевшей над ней. Образовалось единство интересов между двумя руководящими группами - буржуазией и новым дворянством - и королевской властью.

Театр сделался рупором нового восприятия жизни, в котором соединялись материальная обеспеченность и избыток у богатых, смягчение нищеты у трудящихся, огромный оптимизм у всех. Это требовало нового языка и подсказывало новые слова. Театр стал местом, где эти новые слова зазвучали так, что их услышали и поняли все. Ибо они лишь давали выход тому, что все успели почувствовать сами. Театр стал ежедневной газетою для неграмотного в большинстве народа. В этом секрет огромного успеха и невиданной популярности драматургов. Если взять время до 1580 г., то мы не знаем почти никого из авторов пьес, но нам известно, что они осаждают театры со своими произведениями, бесцеремонно конкурируя, выталкивая друг друга. Их становится все больше. Они приходят из школ, университетов, юридических корпораций. Уже складывается какой-то средний тип драматурга народного театра. Пусть у него диплом бакалавра или даже магистра. Жизнь его богемная. Театр тянет его к себе. Публика, которая там командует, ему нравится. Они понимают друг друга. Он с восторгом отдает свое вдохновение этой арене, где еще недавно

медведь распарывал брюхо собакам или голодная свора загрызала быка. В новых драмах сохраняются еще элементы кровавых зрелищ. Драматурги стараются превзойти один другого в чудовищных картинах. Убийства, злодеяния, предательство, кровосмешение, издевательство над всем святым - все дозволено, потому что все приемлется. Сцена не выходит из состояния непрерывного извержения страстей, и толпа в партере рукоплещет в восторге.

Что создавало тот общий язык, который ковал успех этих пьес? Нужно помнить, что постоянные театры существуют с 1576 г., представления в лондонских гостиницах еще раньше, придворные представления - издавна, а имена драматургов появляются под их произведениями обычно лишь в конце 80-х годов. До этого времени мы почти не знаем их имен. Драмы их почти все пропали, но они были показаны со сцены и имели успех.

Объясняется это тем, что пьесы выражали, быть может и без большого искусства, то, что ощущало большинство их зрителей, и выражали таким языком, который был понятен партеру, такими образами, которые были ему близки. Народ привыкал к новому театру и становился постепенно способным оценить такую драматургию, которая принесла в театр вещи по-настоящему художественные.

Что же представляли собой пьесы в этот темный период английской драматургии? Из отчетов ведомства придворных увеселений мы знаем, что между 1568 и 1580 гг. при дворе было поставлено 18 античных пьес, 21 "романтическая", 6 моралитэ и 7 комедий, всего, следовательно, 52 пьесы. Начало этого периода приблизительно совпадает с началом публичных представлений домашних трупп в лондонских гостиницах, а конечная его дата не доходит до года Армады (1588). За 1580-1588 гг., можно думать, при дворе было поставлено не меньше пьес, чем за предыдущие двенадцать лет. Во всяком случае можно утверждать, что за время, которое мы считаем переходным в истории публичных театров, при дворе было поставлено не меньше сотни пьес. О том, что представляют собой первые 52 пьесы, нам говорят только частично сохранившиеся заглавия. Какие пьесы ставились в следующие восемь лет, мы не знаем совсем. Но нам известно, что многие из пьес, показанных в публичных театрах и имевших там особенный успех, ставились теми же труппами при дворе по специальному приглашению. Мы знаем также, что заведующий придворными увеселениями особенно внимательно читал текст пьесы перед представлением, марал то, что находил неудобным, и даже менял иное, конечно, с согласия труппы. Иногда этот сугубо цензурованный текст актеры продолжали играть и у себя. Так создавались каналы взаимного влияния между публичными театрами и театром придворным. То, что в период до 1560 г., до "Ройстера" и "Горбодука", происходило стихийно и привело к созданию ренессансной комедии и ренессансной трагедии, той драмы, которую иногда по старой памяти называют романтической, теперь происходило в каком-то организованном порядке. Двор, где царили каноны классицизма и законодателем вкуса был сэр Филипп Сидней, где со вздохами возделывали сады Аркадии и наслаждались прилизанными пасторалями на представлениях "масок", с этих позиций просматривал и исправлял плоды необузданных вдохновений кабацких гениев. И это придавало им известную отделку. Мало-помалу повышался уровень мастерства в репертуаре публичных театров; а с другой стороны, особенности драматургии публичных театров - ее страстность, ее мощный темперамент - прожигали огнем то, что было сверх меры, в ущерб новым народным критериям художественности, упорядочено и канонизовано в репертуаре придворного и частного театра. Первые счастливые результаты этого взаимного сближения сказались в произведениях тех драматургов, которых принято объединять под рубрикою "университетских умов", ибо у каждого из них был диплом об окончании университета. К ним причисляют Джона Лили (1554-1606), Джорджа Пиля (ок. 1558-1597), Томаса Лоджа (1558-1625), Томаса Нэша (1567-1601), Роберта Грина (1558-1592), Томаса Кида (1558-1594) и Кристофера Марло (1564-1593). В их произведениях окончательно установился жанр, признавший законность соединения трагического и комического, отвергший единства, впервые были подняты вопросы художественной и общественной проблематики и появилось

сознание важности задач, которые должен разрешать театр. Идеи и стилистические источники дошекспировской драматургии были разные. Три больших мастера, очень различных по таланту и по социальной настроенности, выступили почти одновременно во второй половине 80-х годов, и каждый из них занял особое место в елизаветинской драматургии. В некоторых отношениях дорогу проложил Джон Лили, который широкую известность получил не столько благодаря своим пьесам, сколько благодаря своему роману "Эвфуэс". Этот роман повествует о приключениях молодого афинянина сначала в Неаполе, потом в Лондоне. Но в романе важно не содержание, а форма. От него пошло литературное течение "эвфуизм", которое заключается в том, что для выражения простых мыслей автор пользуется чрезвычайно вычурным языком, преисполненным всяческими словесными ухищрениями и цветами всевозможной учености. Эта особенность романа, которая вызывала много насмешек и определила как бы слегка пренебрежительное отношение к его автору в истории мировой литературы, соединялась у Лили с рядом очень серьезных заслуг. Работа над языком и стилем, ставившая целью добиться известной красоты, приводила к тому, что прозаический язык получил такую отделку и правильность, которой он раньше не достигал никогда. Это особенно сказалось в драмах Лили.

Все они, за исключением одной, написанной белыми стихами ("Женщина на луне"), прозаические. И Лили должен считаться подлинным создателем прозаического стиля в английской драматургии. Все, что есть живого, непосредственного, тонкого в английской прозаической драме, идет от него. Его язык чист, правилен, гибок и без малейшего напряжения передает все оттенки и описательного и отвлеченного стиля. У него драма впервые поднялась до уровня художественной литературы. Для него, например, чрезвычайно типично замечание в прологе к одной из пьес, что он хочет вызывать "не громкий смех, а мягкую улыбку". А диалог в драме именно у него приобрел надлежащий тон, которому подражать было и соблазнительно и трудно. Хорошо удавалось это только Шекспиру. Эвфуизмы прозы Лили в драме даже и сейчас не кажутся такими надоедливими, как в романе. Ибо, считаясь с требованиями сцены, он не хотел, повидимому, давать волю прециозным арабескам своего стиля. Актеры, которым досталась честь первого показа его пьес, были малолетние лицедеи детских трупп. Они очень хорошо подошли для изображения мифологических героев и героинь Лили и прекрасно доносили до публики чистую и изящную речь его диалога.

Почти все пьесы Лили построены на сюжетах либо мифологических, либо легендарных. Только одна, быть может, лучшая, "Александр и Кампаспа", берет сюжет исторический и рассказывает о великодушном жесте Александра Македонского, уступившего любимую девушку живописцу Апеллесу. Другие - "Эндимион", "Сафо и Фаон", "Галатя" - переполнены льстивыми кивками по адресу Елизаветы и придворно-галантными намеками на ее любовь к Лейстеру. Лили хотелось устроиться на выгодной должности заведующего придворными увеселениями. Но художник в конце концов взял верх над придворным. В пьесе "Женщина на луне" он позволил себе намекнуть на то, что Елизавета, подобно мифической Пандоре, получила от высших сил всевозможные пороки. В общем пьесы Лили далеки от углубленного реализма. Тем не менее в них встречаются персонажи, представляющие собой яркие современные общественные типы, например, астролог и алхимик в "Галатее", клоуны.

Иной была драматургия Томаса Кида. Он написал много пьес. В их числе были и комедии, но до нас дошла только одна "Испанская трагедия", в которой разрабатывается тема мести. Старый маршал Испании Гиеронимо, сына которого убили соперники, чтобы отомстить им, устраивает ловушку. Он ставит при дворе спектакль, в котором участвует он сам, невеста его убитого сына и двое его убийц. Пьеса должна закончиться смертью лиц, изображавших убийц, от руки Гиеронимо и девушки. И они действительно убивают их, а затем оба лишают себя жизни. Есть сведения, что Киду принадлежала другая пьеса, так называемая "Первая часть Гиеронимо", продолжением которой служит "Испанская трагедия". И пьеса под таким заглавием существует. Но доказано, что эта пьеса ни в коем случае не могла быть написана

Кидом, что она несомненно появилась после "Испанской трагедии", как один из отголосков ее крупного успеха. С большим основанием можем предполагать, что Кид был автором первого "Гамлета", пьесы, которая до нас не дошла и на сюжет которой позднее была написана пьеса Шекспиром. Атрибуция других пьес Киду держится на очень шатких основаниях. Таким образом, по-настоящему судить о Киде мы можем только по "Испанской трагедии". И эта единственная пьеса дает и для его характеристики и для характеристики дошекспировской драматургии очень много. Это одна из самых старомодных пьес "университетских умов". В ней отчетливо ощущается влияние Сенеки, а многие черты и приемы напоминают "Горбодука". В ней многое грубо: чересчур большое изобилие жестокостей, кровавых эпизодов, смертей. Но это искупается большими достоинствами. Впервые четко и с огромным правдоподобием дана интрига. Композиционное мастерство елизаветинской драматургии, искусство показывать развитие характера, вплетенное в действие, идет от Кида. В этом отношении фигура Гиеронимо сделана образцово. У Кида было чему учиться даже Шекспиру. Кроме того, в пьесе Кида впервые превосходно обыгран мотив любви: сцены между сыном маршала и его возлюбленной естественны и трогательны. В пьесе впервые появляется фигура драматического злодея, "макиавеллиста". В качестве новых приемов, введенных Кидом, можно указать на вводную пьесу, которая, как в "Испанской трагедии", так и в первом "Гамлете", приводит либо к завершению интриги пьесы, либо к решающему ее повороту.

Однако, как бы ни были велики заслуги Лили и Кида в до-шекспировской драматургии, главной ее фигурой был все-таки Кристофер Марло.

Марло - подлинный создатель ренессансной драмы, подлинный учитель Шекспира, который ему одному из всех своих предшественников и современников по драматургическому творчеству оказал внимание, дважды помянув в пьесе "Как вам это понравится". Сын сапожника, питомец Кэмбриджа, Марло, как и все его друзья, беспутные драматурги, отказался от спокойной карьеры священника или учителя, стал актером, сблизился с театрами и начал писать для них. Одновременно он вступил в вольнодумный кружок знаменитого елизаветинского героя сэра Уолтера Ролея, принимал участие в атеистических беседах с друзьями Ролея, вел, повидимому, и в других местах атеистическую, а может быть, и республиканскую пропаганду, ибо почитал Макиавелли. И стал казаться благодаря всему этому настолько опасным человеком, что политическая полиция на него натравила своих агентов, которые заманили его под каким-то предлогом в пригородный трактир, затеяли с ним ссору и убили его. Смертельный удар был нанесен кинжалом в глаз. Старая версия о том, что Марло погиб при случайной ссоре с соперником по любви к кабацкой красоте, совершенно устранена благодаря последним исследованиям.

Мировоззрение Марло, его атеизм, его политическое вольнодумство в сочетании с его безумной смелостью, с горячностью в высказывании своих мнений и с огромным поэтическим талантом резко отличают Марло от всех предшественников Шекспира.

От Марло осталось немного пьес. Первая, поставленная им на сцене театра Хенсло, "Тамерлан" (1587), принесла Эдуарду Аллейну, исполнителю заглавной роли, один из самых больших его сценических триумфов. Марло изображает в ней, как знаменитый средневековый восточный завоеватель поднялся на такие вершины всемогущества и власти, где равного ему не было никого. Этого он добился огромной волею и фанатическим убеждением в том, что ему свыше суждена такая миссия. Тамерлан принадлежит к титаническим фигурам, о которых в эти эпические годы поэтам хотелось говорить, показывать их как примеры для дерзаний современников и о которых никто не мог говорить более пылко, красноречиво и убедительно, чем Марло. Марло наделяет своего героя качествами сверхчеловека - Тамерлан не только одарен колоссальным умом и несокрушимой волей, не только жаждет власти и могущества, не только осуществляет самые дерзкие свои замыслы. Ему доступно понимание культуры, его интересуют науки, он полон самыми нежными порою человеческими чувствами, которые причудливо уживаются в его душе с звериной свирепостью и беспощадностью, не знающими пределов.

Вторую пьесу Марло посвятил апофеозу науки и научных исканий. Его "Доктор Фауст" (1588) продолжает, в сущности говоря, тему "Тамерлана". Марло рассказывает в своей драме историю славного чернокнижника, которую он узнал из популярных народных книжек. Но в его Фаусте такой же титанизм, как и в его Тамерлане. Фауст стремится к овладению полнотою научных знаний, которые сделали бы его господином всех тайн природы. Для этого он продает дьяволу свою душу. Но его интересует не чистая наука и не спокойные восторги научного исследования. Знание ему нужно как источник власти, так же как Тамерлану его завоевания.

Третья пьеса Марло, "Мальтийский еврей", продолжает тот же ряд. Она открывается прологом, который произносит Макиавелли и который является ключом к характеру героя пьесы, еврея Варравы. У Варравы одна страсть - накопление богатств. Но и ему богатства нужны не как мертвый капитал, которым можно любоваться, перебирая в сундуках сокровища: богатство ему нужно как источник власти, как Тамерлану завоевания, как Фаусту наука. Владея богатствами, Варрава может осуществлять все свои замыслы, как бы преступны они ни были. В его душе нет сострадания к людям. Он насыщен жаждою мести всем: христианам за то, что они преследуют евреев и их эксплуатируют; власть имущим за то, что власть принадлежит им, а не ему; богатым потому, что у них остается золото, которым он еще не овладел; бедным - так как им вообще незачем жить на свете, - бродя во тьме ночной по улицам, он убивает бедняков, которые не имеют другого убежища, кроме придорожной канавы.

Все три первые драмы Марло характеризуют его необузданный романтический пыл, его титанические дерзания и его политическую идеологию. Ибо власть - тема всех трех пьес, а власть - категория политическая. Ученик Макиавелли словно перебирает все способы, при помощи которых можно добиться власти. А добившись власти, использовать ее по-всякому. Марло меньше, чем кто-либо из его современников, мирился с существующим порядком, и те мысли, которым он давал выход в первых трех драмах, повидимому, лишь отчасти приоткрывали его настоящие политические убеждения. Во всей беспорядочности и композиционной хаотичности этих трех пьес сверкает лишь эта идея. И лондонская демократическая публика, которая восторженно встречала все эти пьесы, очевидно, понимала очень хорошо своего бурного поэта.

Из остальных трех пьес Марло мы только об одной можем говорить сколько-нибудь обстоятельно - об "Эдуарде II" (1591). Две другие дошли до нас в очень несовершенном виде. "Парижская резня", в которой рассказываются события Варфоломеевской ночи и все последующие вплоть до смерти Генриха III, явно представляет собой не авторский текст, а "пиратскую" запись. В этой пьесе только некоторые тирады Генриха Гиза, главного ее героя, дают понять о том, что в его образе Марло хотел продолжать анализ той же страсти, что и в первых трех пьесах, - жажду господства. Но титанизм Гиза какой-то половинчатый, недоговоренный. Что касается "Дидоны", то Марло, повидимому, и не успел закончить эту пьесу, потому что ее пришлось подготавливать к печати Нэшу.

"Эдуард II" в художественном, но не идейном отношении представляет собой самый зрелый плод творчества Марло. По распределению материала, который был заимствован у Голиншэда, по композиции и разработке характеров, в которой чувствуется равномерность, прежде отсутствовавшая, по внешней отделке эту пьесу даже нельзя сравнивать с первыми тремя. В тех Марло нагромождал факты, торопясь излить обуревавшие его чувства. И так как эти чувства олицетворялись в центральной фигуре, то она выпячивалась вперед и заслоняла все остальное. В "Эдуарде II" этого нет. Там все гармонично, все уравновешенно. В пьесе изображается царствование Эдуарда II, одного из самых незадачливых английских королей, человека, лишённого воли, характера и настойчивости, преданного противоестественным страстям, и его борьба с суровыми патриотами своей родины, английскими баронами, знающими, чего они хотят и что нужно стране. В пьесе нет титанических фигур. Даже младший Мортимер, соперник короля, изображен у Марло сдержанно, гораздо более скупыми красками, чем Тамерлан и Варрава. Пьеса показывает,

какой поворот происходил в творчестве Марло, как он постепенно успокаивался от бурных дерзаний, в которых захлебывался раньше, и как его гений начинал чувствовать свою силу и учился господству над материалом.

Успех Марло объяснялся не только титанизмом его образов, который так много говорил партеру театра, не только его антирелигиозными и демократическими идеалами, но и внешними особенностями его драм. На первом месте здесь, конечно, его "мощный" стих. Ни у кого до Марло белый стих не достигал той гибкости, звучности, музыкальности, способности выразить самую сложную мысль, самое глубокое чувство. От "Горбодука" до "Несчастий Артура" белый стих, хотя и постоянно находил применение в драме, был удивительно скуден. Фраза и мысль никогда не переходили из одного стиха в другой. Однообразно текли одинаковые по построению, все почти с мужскими окончаниями, разделенные каноническою цезурой безжизненные стихи. И даже у сверстников Марло, у Лили и Кида, белый стих, хотя и более гибкий, не мог воспринять настоящей силы и музыкальности, какой он достигал у Марло. В его белые стихи любая мысль укладывается свободно, она течет из стиха в стих, не задерживаясь, достигая иногда огромной мелодической силы. Шекспиру оставалось совсем не много работать над белым стихом после Марло.

Английская драматургия после Шекспира больше всего обязана Марло. Это сказалось в том, как воздействовало творчество Марло на его сверстников, на "университетские умы".

Пиль, Грин и Лодж начинали как верные ученики Лили: Пиль - своими пьесами-"масками" "Жалоба на Париса" и "Охота Купидона", Грин и Лодж - эвфуистическими новеллами. Первые пьесы Пили тем и интересны, что в них сказывается не нарушенное ничем влияние Лили. Но оно не успело принести больших плодов, потому что на арену драматургии буйно вступил в окружении своих титанических образов Марло, а рядом с ним, с искусством сценической интриги и развертывания характеров в ней, выдвигался Кид. И сразу же творчество этой группы драматургов, которые не были защищены от влияний большим и оригинальным дарованием, повернуло на другие пути. Пиль стал писать пьесы, представляющие собой широкие эпические полотна: "Битва при Алькасаре". "Эдуард I" и лучший плод своего зрелого таланта комедию "Бабушкина сказка"; Лодж дал историческую драму из римской жизни по Плутарху "Раны гражданской войны". А всего типичнее и для периода и для авторов была эволюция в творчестве Грина и Наша.

Грин был словно ошеломлен первыми пьесами Марло, и мы можем проследить эти его непосредственные ощущения по таким его пьесам, как "Альфонс" и "Неистовый Роланд". Грин старается дать сцене такие же сверхчеловеческие фигуры, как Тамерлан, Фауст, Варрава у Марло. Но у него ничего не получается. Титаны Марло - живые люди со всеми реальными свойствами человеческой природы, только поданные в крупном плане. Грин в этих первых своих пьесах показывает такие же титанические фигуры, но лишённые реальной человеческой психики: они больше манекены, чем люди. К чести Грина нужно сказать, что он почувствовал свои ошибки, и следующие его драмы обнаруживают явственное желание уйти от опасного влияния Марло на собственные творческие пути. Уже в драме, которую он написал совместно с Лоджем, "Зеркало для Лондона", Грин нащупывает приемы, которые должны утвердить его собственную индивидуальность в драматургии. В этой сложной пьесе, в которой библейское содержание должно чему-то поучать современного лондонского жителя, он особенно охотно разрабатывает те сцены, в которых участвуют простые люди, не титаны. А по-настоящему нашел себя Грин в тех трех пьесах, которые хронологически являются последними из числа дошедших до нас: "Монах Бэкон", "Король Яков IV" и "Джордж Грин, взквильдский полевой сторож". Принадлежность Грину последней пьесы документально не подтверждена, но ее можно считать несомненной.

В "Монахе Бэконе" рассказывается история знаменитого схоластического ученого Роджера Бэкона, которого народная легенда считала чернокнижником. И хотя образ Бэкона все-таки подсказан Грину образом Фауста Марло, но тут уже нет такого беспомощно-восторженного подражания, как в "Альфонсе". Грин не заполнил всей пьесы деяниями своего героя, как

Марло. Между ним и зрителем он вставил эпизод, который своей непосредственностью, поэтической прелестью и реалистической убедительностью как бы даже заслоняет фигуру самого Бэкона.

Это - история любви к простой крестьянской девушке королевского сына и его первого приближенного. Здесь Грин впервые овладевает по-настоящему теми красками своей драматургической палитры, которые заставляли Нэша называть его "Гомером женщин". В следующей пьесе, "Яков IV", Грин инсценирует итальянскую новеллу Джиральди Чинтио, но обогащает ее сюжет несколькими необыкновенно живыми образами. Тут прежде всего две женщины: королева Доротея и ее невольная соперница, прекрасная Ида. Обе они вылеплены превосходно, очень по-разному и полны одинаково неотразимого женского обаяния. Рядом с ними, как их полная противоположность, королевский придворный - льстец, себялюбивый, мрачный, злой Атэкин, который ходит с книгою Макиавелли подмышкой и беспричинно делает всем гадости. В "Джордже Грине" народно-реалистические элементы отодвигают на задний план все остальное. Грин недаром захотел воспользоваться балладными мотивами легенд о Робине Гуде, составляя сценарий этой пьесы. В ней рассказывается, как северные бароны подняли восстание против короля, как их заговор был раскрыт, а сами они захвачены благодаря уму и находчивости простого полевого сторожа, как затем король простил другу Грина Робину Гуду его многочисленные прегрешения, а самого Грина хотел сделать рыцарем и как Грин с достоинством от этого отказался и объявил, что желает остаться таким же простым йоменом, каким был.

Нэш как драматург - наименее ясная фигура из всей плеяды "университетских умов". Из его пьес дошла до нас только одна - "Завещание Саммера", которая представляет собою наполовину "маску" и выводит придворного шута Генриха VIII. Другие его пьесы погибли, в том числе та, которая наделала едва ли не больше всего политического переполоха на сцене английского театра того времени, - сатира "Собачий остров". После ее представления театры были на некоторое время закрыты (1597), а сам Нэш посажен в тюрьму. Доля участия Нэша в "Дидоне" Марло едва ли велика. Тем не менее роль Нэша в драматургии нельзя преуменьшать. Она полностью выясняется, если мы сопоставим с последними пьесами Грина и с "Бабушкиной сказкой" Пиля поворот в чисто беллетристических писаниях Грина. Этот поворот можно определить как переход от салонно-эвфуистических пасторалей и новелл к изображению действительной жизни, той, которую Грин благодаря своим многочисленным связям с демократическими, а частью и преступными кругами Лондона хорошо знал. Нэш, который не обнаруживал себя раньше как беллетрист, так же как и Грин, почувствовал перемену в общественных вкусах и, так как они отвечали особенностям его таланта, сатирического по преимуществу, пошел им навстречу своей большой пикарескной повестью "Джек Уилтон". Вся эта эволюция и в драматургии и в беллетристике говорит нам об одном. Накануне выступления Шекспира на английской сцене твердо устанавливаются некоторые элементы новой эстетики, повидимому, отвечающие и запросам зрителя и художественным вкусам, сложившимся при взаимодействии тех влияний, которые определили творчество Лили, Кида и особенно Марло и повели за собою творчество всей плеяды "университетских умов". Теперь сцена уже не могла отступить от целого ряда требований, предъявляемых к любой пьесе. Каково бы ни было ее содержание, она должна была показать реальные человеческие фигуры, хотя бы поставленные в самую фантастическую обстановку, должна была давать убедительное развертывание сценической интриги, показывать сцены из жизни народа и должна была обладать внешними литературными особенностями, среди которых белый стих Марло стоял на первом месте. Шекспиру пришлось начинать после того, как он воспринял все то, что до него было сделано его предшественниками. Это, конечно, значительно облегчило его собственную работу.

ШЕКСПИР

Шекспир не учился ни в Оксфорде, ни в Кэмбридже. Его единственным университетом была грамматическая школа его родного города Стрэтфорда на Эвоне, где он родился в 1564 г. Поэтому школьные знания его были не велики. Его друг Бен Джонсон, ученый, классик, говорил, что латинский язык Шекспир знал плохо, а греческий и того хуже. Огромные знания, которыми полны все пьесы Шекспира, были приобретены уже в Лондоне усиленным чтением и в беседах с образованными людьми. Из Стрэтфорда Шекспир уехал около 1585 г., потому что оставаться ему там дольше было и бесцельно и довольно беспокояно. Материальные дела семьи в это время сильно пошатнулись, а ему самому, по преданию, грозили неприятности из-за того, что он неосторожно поохотился на оленей в чужом лесу.

Приехав в Лондон, он довольно долго присматривался, подыскивая работу, пока не нашел дорогу к театрам. Что он там делал на первых порах, мы знаем плохо. Существует версия, дожившая до XVIII века, что он первоначально караулил лошадей у лиц, приезжавших в театр. Постепенно он сживался с театром плотнее, его стали пускать за кулисы, давали переписывать роли, позволяли поработать на сцене. А потом начали поручать маленькие роли. Вершиной актерских достижений Шекспира осталась роль тени отца Гамлета. Дальше этого он не пошел. Но его актерская деятельность дала ему великолепное знание сцены, которое очень ему пригодилось впоследствии. Главная его работа при театре пошла очень скоро по другому руслу. От переписки ролей он возвысился до переписки целых пьес.

В театрах в те времена часто приходилось при отсутствии нового репертуара обращаться к старым пьесам и пускать их на сцену вновь с легкой переработкой. Этим и занялся молодой Шекспир. В 1590 г. он впервые получил пьесу, которую должен был обновить для постановки. Это была вторая часть "Генриха VI". Переделка Шекспира имела успех. За этой пьесой последовала следующая, третья часть той же хроники. Некоторое время спустя к Шекспиру одна за другой попали две комедии - "Комедия ошибок" и "Укрощение строптивой", а раньше них еще одна хроника - "Ричард III". "Укрощение строптивой" и "Ричард III" уже не были переделками. Познакомившись со старыми пьесами, Шекспир решил написать и ту и другую наново. Обе пьесы принадлежат целиком ему. Их успех превзошел все ожидания. В скромном молодом переписчике открылся первоклассный драматург. Для театра - это был театр Бэрбеджей, будущий "Глобус" - новый актер оказался настоящей находкой. Пьесы были нужны, а драматургов не хватало. Грин и Марло в это время уже сошли со сцены. Остальные писали мало. Шекспир стал присяжным драматургом своего театра. За время своей работы при "Глобусе" он написал тридцать семь пьес, которые вошли в золотой фонд мировой литературы.

Тут возникает первый трудный вопрос в проблематике шекспироведения. Как могло случиться, что молодой человек, попавший в Лондон случайно, не получивший университетского образования, годный как актер лишь на исполнение самых голубых ролей, - в течение нескольких лет вырос в гениального драматурга? Откуда у него появилось столько знаний, столько разносторонней эрудиции? Перед этим фактом наука останавливалась и до сих пор еще в западном литературоведении останавливается с недоумением. Поэтому, начиная с 60-70-х годов прошлого века, в шекспироведении возникло множество гипотез, которые сводились к тому, что шекспировские пьесы написаны не актером Шекспиром, а человеком, который обладал гораздо более широким систематическим образованием. Первая разработанная гипотеза принадлежит Делии Бэкон, которая высказала предположение, что в те времена существовал кружок, во главе которого стоял Фрэнсис Бэкон, великий философ, в котором участвовал Уолтер Ролей, знаменитый моряк, историк и поэт, друг Марло. Под их коллективным руководством в кружке писались пьесы, которые поступали в театр через посредство Шекспира и им подписанные. Тщательная проверка, однако, показала, что факты противоречат гипотезе Делии Бэкон. Но гипотезы не переставали появляться. В последние десятилетия появилось несколько новых,

которые приписывали авторство шекспировских пьес образованным представителям английской придворной аристократии: то лорду Рэтланду, то лорду Оксфорду, то лорду Дерби. Ни одна из них признания не получила. Наука остается при тех фактах, которые никем не опровергнуты. Пьесы Шекспира написаны Шекспиром, и мы должны постараться понять, как мог плохой актер, не получивший систематического образования, написать "Гамлета", "Отелло", "Лира", "Макбета".

Шекспиру помог его гений. Выходящая из ряда вон одаренность Шекспира бросалась в глаза уже его современникам и неоднократно ими засвидетельствована. Тот же Бен Джонсон, который так свысока говорил об его эрудиции, признавал его огромные прирожденные способности. Но способности, даже гениальные, объясняют не все. Для того чтобы написать все эти пьесы, в которых философская глубина сочетается со свободным полетом поэтической фантазии, нужны были и большие знания. И Шекспир их накапливал исподволь, планомерно, уверенно. Нам известно, какие книги находились в его библиотеке и какие книги он читал еще, кроме своих собственных. Прочитанное навсегда становилось органической частью его знаний. Его память удерживала и потом свободно восстанавливала все то, что ему было нужно в каждый данный момент. Кроме того, весь этот материал был подчинен другой особенности его гения - его чудесному воображению, которое заполняло все пробелы в усвоенном материале. И была у него еще одна способность, тоже совершенно исключительная: умение наблюдать людей и их жизнь. Большой поэт, подлинный сердцевед, Шекспир улавливал в каждом отдельном человеке и в толпе наиболее типичное и характерное. Работа в театре давала ему для этого все возможности. Он ежедневно наблюдал зрителей, особенно тот чудесный коллектив, который наполнял партер "Глобуса".

Изучая драматургию Шекспира, мы можем без труда различать три главных источника его пьес. Во-первых, итальянская новелла. Ее в это время довольно хорошо знали в Англии по переводам. А Шекспир мог, повидимому, читать и итальянские оригиналы. Мы знаем, что итальянскому языку он обучался по самоучителю Флорио. Итальянская новелла была неисчерпаемым источником сюжетов. Начиная от "Декамерона" Боккаччо и кончая новеллами Банделло, итальянская новеллистика нагромодила горы сюжетов. Эти рассказы и повести, которые иногда содержат только динамический сгусток сюжета, иногда дают его более широкую разработку, служили для Шекспира драгоценными толчками для творчества. Он умел скудные, мимолетные наброски новеллы напоить живой кровью, превратить силуэты, там фигурирующие, в настоящих живых людей, у которых мысль, чувства и действия полны необычайной убедительности. Но итальянская новелла в те времена имела не только ценность сюжетной сокровищницы. Она была также проводником гуманистической идеологии для читателей, которые жили вне Италии. Изображая быт и людей в Италии и вне ее, авторы новелл, начиная от Боккаччо, отражали все перипетии идеологического роста Италии и закрепляли своими образами отдельные моменты ренессансного мировоззрения и ренессансного мироощущения. Заимствуя в новеллах сюжеты, Шекспир, как и другие английские драматурги, черпал в них и идейное содержание.

Вторым источником творчества Шекспира был Плутарх, греческий историк, оставивший нам биографии греческих и римских деятелей. У Плутарха Шекспир находил биографии людей, которых он выводил в своих драмах: Кориолана, Цезаря с его окружением, Антония, Октавиана. И то, что у Плутарха было только биографическим наброском, в драмах Шекспира облекалось плотью и начинало жить подлинной реальной жизнью.

Третьим значительным источником Шекспира была английская хроника Голиншэда, в которой рассказывалась история английских королей, крупных и мелких персонажей английской истории, начиная от легендарных времен вплоть до событий второй половины XVI века. Голиншэд, как и Плутарх, любил останавливаться на биографических подробностях, охотно вдавался в детали личной жизни своих героев. Но они у него, так же как и у Плутарха, проходили бледными тенями. А Шекспир перевоплощал эти бледные тени в такие фигуры, как Ричард II и его соперник Болингброк, Генрих V, Генрих VI, Ричард III. Хроника Голиншэда превращалась у него в летопись человеческой жизни и человеческих

деяний. Именно человеческих, потому что Шекспир больше всего заботился о том, чтобы показать своему зрителю живого человека.

И был у Шекспира еще один источник, но особенный, не обладавший жанровой определенностью новеллы, биографий Плутарха или хроники Голиншэда. Это - огромная продукция английской драматургии, созданная до него, нам неизвестная, а ему хорошо знакомая. Пьесы его предшественников не только снабжали его сюжетом, но и давали готовый остов композиции. Отправляясь от них, его фантазия работала необычайно легко. Этим путем возникли "Ричард III", "Комедия ошибок", "Укрощение строптивой", "Король Джон", "Генрих V", "Гамлет", "Король Лир".

Более двадцати лет подряд Шекспир посылал на английскую сцену образ за образом целую толпу живых людей, которые жили тогда и живут сейчас. Но он не только наполнял театр образами. Он насыщал его идеями, люди были у него проводниками идеи. Через их слова и действия Шекспир доводил до сознания зрителя свое мирозерцание.

Какое же мирозерцание проводил Шекспир?

В этом отношении периодизация творчества Шекспира дает нам некоторые надежные вехи. В настоящее время можно считать общепринятым то деление, которое различает в деятельности Шекспира три периода. Первый - от 1590 до 1601 г., второй - от 1601 до 1609 г., третий - от 1609 до 1612 г.

Что представляла в эти периоды английская общественность и английская культура? Что давало Шекспиру толчки для формирования его идейного мира?

Шекспир написал первую пьесу через два года после Армады. Страна еще не вполне успокоилась от того огромного напряжения, которое помогло ей одолеть опасность, и переживала жизнерадостный подъем, который сопровождает большую победу. Царил оптимизм, притуплялись общественные противоречия и политическая борьба. Люди жадно наслаждались жизнью. На фоне этих настроений и целиком отражая их, развертывалось творчество Шекспира на своем первом этапе. Но мало сказать, что в этот период творчество Шекспира развертывалось в атмосфере народного оптимизма. Для того чтобы это чувство могло претвориться в образы, нужно было, чтобы это настроение проходило через какую-то уже сложившуюся идеологию, хорошо воспринятую художником. Такой идеологией был гуманизм, который владел умами передовых людей английского общества. Он пришел, как мы знаем, в Англию из Италии и давно уже, начиная со времен Генриха VIII, оказывал влияние на драматургию. Теперь гуманизм в Англии был на новом этапе.

Когда гуманизм возник в Италии, смыслом его существования была борьба с идеологией феодального мира. И он сокрушил эту идеологию, опираясь на античное наследие. Но у итальянских гуманистов мировоззрение носило аристократический характер. Оно было недоступно массам. Чтобы воспринять полностью свою культурную и общественную мощь, гуманизм должен был демократизироваться. Этот процесс начался уже в итальянской художественной литературе. А когда гуманистическая идеология стала распространяться по другим странам, перевалила через Альпы, переплыла моря и добралась до Англии, ее демократическая насыщенность усилилась еще больше. У трех величайших художников, живших вне Италии, - Рабле, Сервантеса и Шекспира - вся деятельность была направлена на то, чтобы передать своему народу, широким массам, всю сокровищницу идей, которую нес гуманизм, но которую долго держали под спудом, как достояние ограниченных аристократических кругов. Шекспир в этом отношении был в более благоприятных условиях, чем Рабле и Сервантес, потому что он работал на театре. Он своими глазами видел народ, который был ему дорог, как восприимчив к его идеям. Он понимал, что, творя для этого народа, он одновременно воспринимает от него благотворные толчки, выводящие его на новые идейные пути и вдохновляющие на новую серию образов.

Каким путем Шекспир приобщился к миру гуманистических идей? Это мы знаем довольно хорошо, несмотря на скудость биографических сведений о Шекспире. В первой половине 90-х годов он стал близок к одному из дворянских кружков, во главе которого стояли граф Саутгэмптон и граф Эссекс. Саутгэмптону посвящена одна из поэм Шекспира, и самые

выражения посвячительных слов говорят нам о том, что между молодым аристократом и молодым поэтом существовала какая-то близость. А кружок Саутгэмптона был одним из самых видных культурных центров Лондона. Эссекс был в родстве с сэром Филиппом Сиднеем, и благородный образ автора "Аркадии" пользовался там большим почитанием. Кроме того, у Шекспира была возможность - правда, она появилась несколько позднее - общаться с такими учеными сотоварищами, как Бен Джонсон и Чапмен.

Для Шекспира гуманизм, воспринимавшийся на фоне общественного покоя и крепкой уверенности в завтрашнем дне, разлитой по всем общественным группам, давал великолепные творческие импульсы. Первый период его творчества сплошь проходил в этих настроениях. И совсем не случайно, что пьесы этого периода либо веселые комедии, либо хроники и всего одна трагедия - "Ромео и Джульетта".

Хроники составляют целую серию, охватывающую события от начала XIII до конца XV века, от короля Джона Безземельного до воцарения Генриха VII Тюдора (1485). В хрониках Шекспир разоблачает язвы старого феодального мира, показывает все противообщественные и противонародные тенденции, которые побеждали тогда или сталкивались между собою, не меняясь в своем узкословном, враждебном массам существе.

Он следит за тем, как феодальные усобицы, знаменитая война Белой и Алой Розы, действуют на человеческую природу, заставляя проявляться и самые благородные качества человека и самые низменные.

Шекспир проводит в хрониках и другую, тоже политическую мысль. Его характеристики королей дают определенное представление о его решении проблемы королевской власти. Шекспир не республиканец, как Марло, Бен Джонсон или Чапмен. Он - монархист, но его монархизм критический. Монарх не должен быть ни слабым, как Ричард II, ни безнравственным и преступным, как Ричард III. Удел таких - либо свержение с престола, либо гибель: то и другое - заслуженное. Монарх должен быть таким, как Генрих V: храбрым, благородным, справедливым, понимающим народные нужды. Хроники, таким образом, изображая распад феодального мира, дают и элементы хорошо продуманной политической философии. И в эту серию хроник вплетена одна из лучших трагедий Шекспира - "Ромео и Джульетта". Такое соседство не случайно. Ибо в "Ромео" вскрываются те же губительные особенности феодального мира, что и в хрониках, только они действуют в другом плане. Они мешают раскрываться самому живому, самому победному, самому человеческому из всех чувств - любви. Шекспир показывает в трагедии конечное торжество этого чувства над предрассудками окружающего его героев общества. Но это преодоление достигается ценою жизни двух чудесных молодых людей. "Ромео", таким образом, является как бы синтезом и оптимизма, которым полон в эти годы Шекспир, и протеста против отжившего старого мира, отравляющего своим ядом современное ему молодое общество.

А с фальстафовским фоном "Генриха IV" смыкается целый рой комедий, в которых кипит неугомонная, полнокровная, веселая суматоха жизни: "Укрощение строптивой", "Два веронца", "Много шума попусту", "Как вам это понравится?", "Двенадцатая ночь". В них Шекспир с упоением отдавался молодым жизнерадостным ощущениям, которыми он был полон. В них он создавал свои самые обаятельные фигуры, в них человеческие чувства торжествовали над всеми препятствиями, и силы старого мира отступали все дальше перед победным гимном свободе чувства, мысли и убеждений. Если хроники были проклятием феодальному прошлому, то комедии звучали гимном живому настоящему.

Но по мере того как Шекспир приближался к концу этого первого десятилетия своей деятельности, в душу его, как было и со многими его современниками, начинала закрадываться какая-то тревога. Все, что завоевало английское общество: победа над Испанией, укрепление международных отношений, налаженность хозяйственной жизни внутри страны и вне ее, счастливое состояние покоя, - все это было связано с тем, что королева Елизавета понимала интересы основных групп английского общества и сообразовала с ними свою политику. Но королева старела, и все думали о том, что будет, когда она умрет. Ее наследником был шотландский король Яков VI, сын Марии Стюарт,

католической "мученицы". Яков вырос в Шотландии, в атмосфере особого политического уклада и особых настроений. Шотландия не переживала гражданской войны, которая в Англии привела к уничтожению верхушки старого феодального дворянства. В Шотландии старые феодалы были целы и окружали короля. Существовало опасение, что с приходом Якова возможен будет поворот на прежние феодальные пути. Вставал призрак рефеодализации. Шекспир разделял эту тревогу.

Уже в одной из последних пьес первого периода, в "Юлии Цезаре", изображая гражданскую войну в древнем Риме, Шекспир попробовал изобразить столкновение абсолютизма в политике, игры партийных политических интересов и междоусобицы и действие всего этого катаклизма на людей. Он снова возвращался к темам своих хроник, но уже с иными настроениями. А начиная с 1601 г. (в "Гамлете"), Шекспир целиком стал отдаваться этим новым ощущениям. Как раз к этим же переходным годам относится появление большинства сонетов Шекспира, и в них он раскрывает некоторые из своих заветных дум. В 66-м сонете он жалуется, что не может видеть:

*Как гибнет в нищете достойный муж,
А негодяй живет в красе и холе,
Как топчется доверье чистых душ,
Как целомудрие грозит позором,
Как почести мерзавцам раздают,
Как сила никнет перед наглым взором,
Как всюду в жизни торжествует плут,
Как над искусством произвол глумится,
Как правит недомыслие умом,
Как в лапах зла мучительно томится
Все то, что называем мы добром.
(Пер. Румера)*

В "Гамлете", особенно в знаменитом монологе "Быть или не быть", все эти мысли повторяются. Потом они еще раз дважды повторяются в "Лире": и в патетическом звучании в словах Лира (IV, 6) и в ироническом - в причитаниях шута (III, 2). Спокойствие покидает поэта. Он внимательнее начинает вглядываться в то, что его окружает, и теперь, когда в нем уже гаснет прежний оптимизм, он начинает отчетливее видеть все язвы современного общества. И явственно подмечает то, что было самым его большим злом: угнетение бедняка. Перед его глазами раскрывается и другое: наряду с силами старого феодального мира, еще не побежденными окончательно, встают новые силы, столь же беспощадно давящие на народ, - силы капитала. Если в "Гамлете", в "Лире", в "Макбете" Шекспир продолжает вести борьбу с силами, угнетающими народ орудием политическим, то в "Тимоне Афинском" он дает волю своему негодованию против нового утеснителя народа - против силы золота.

Эти его настроения особенно усилились, когда в 1603 г. умерла Елизавета и Яков вступил на престол. Опасения, поднимавшиеся раньше, начали сбываться с необычайной быстротой. Шотландские феодалы наехали в Англию, быстро организовали остатки местной феодальной знати, которая при Елизавете отсиживалась в своих замках, притянули к ней наиболее реакционную часть нового дворянства, и вся эта феодальная коалиция стала возглавляться королевской властью. Расстановка общественных сил сложилась совершенно по-другому, чем раньше. Можно было с полным правом говорить о начинающейся феодальной реакции. Естественно, начали организовываться и противоположные силы. Пуритане, у которых при Елизавете ослабели оппозиционные настроения, снова стали превращаться мало-помалу в грозную политическую силу, и к ним понемногу примыкали все более и более крупные группы мелкого дворянства. Чувствовались предвестия гражданской войны. Ее ожидали гораздо раньше, чем она началась в действительности, и Шекспир был в числе тех, кто разделял эти ожидания. Вот почему он посвящает так много

сил изображению мотивов гражданской войны и дворцовых заговоров. "Гамлет", "Лир", "Макбет", "Антоний и Клеопатра", "Кориолан" - все эти трагедии бьют в одну точку. Шекспир с иных позиций, чем в годы своей молодости, гораздо менее бодрых и уверенных, вскрывает возможные последствия гражданской войны. Если раньше он утверждал, что гражданская война дает выход героизму и благородному мужеству, то теперь он гораздо охотнее изображает низменные человеческие чувства, которые феодальная усобица может рождать: предательство, измену, злобное коварство. Регана, Гонерилья, леди Макбет, Эдмунд, Яго - вот образы, появление которых Шекспир предвидел и поэтому с такой устрашающей жизненностью и таким мрачным реализмом изображал.

Ему, очевидно, стало теперь казаться, что он сказал все, что он хотел сказать, обращаясь к своей публике, к зрительному залу театра "Глобус", к народной аудитории. Дела театра шли как будто хорошо. Труппа получила звание труппы короля, публика охотно посещала представления, но Шекспир видел, что его работа не удовлетворяет целиком тем требованиям, которые в новых условиях стали предъявляться к театру. Ричард Бэрбедж в 1609 г. взял в аренду наряду с "Глобусом" один из частных театров, Блэкфрайерс, который помещался в городе, в закрытом здании, где можно было взимать более высокую входную плату. С точки зрения Шекспира, это означало сдачу позиций народного театра. Для публики Блэкфрайерса его пьесы, сделанные для зрителя народного театра, были уже недостаточны. Недаром все чаще начали появляться в репертуаре пьесы Бомонта и Флетчера, драматургов, настроенных совершенно по-другому, чем он, неизмеримо лучше приспособленных ко вкусам нового, стюартовского общества. Шекспир продолжал еще работу и в этот третий, последний период своей деятельности, но в ней уж не было ни того оптимистического подъема, который давал такую зарядку пьесам первого периода, ни той глубины, которая сопровождала его творчество во втором периоде. В эти годы Шекспир написал, в сущности, только три пьесы - "Цимбеллин", "Зимнюю сказку" и "Бурю". Пьеса, стоящая в конце списка его произведений, "Генрих VIII", повидимому, почти целиком написана Флетчером. В трех последних пьесах Шекспира уже ощущается какая-то усталость, в них меньше реализма, больше романтической лирики и фантастики, чем было раньше, и хотя порою в них ставятся и разрешаются те же большие гуманистические проблемы, но это делается без прежнего боевого задора. Если мы сопоставим, например, "Ромео" с "Зимней сказкой", это делается очень ясным. Тема одна - победа любви. Но "Ромео" - боевая пьеса, а "Зимняя сказка", при всей своей поэтичности, немногим больше, чем вялое ее повторение. Недаром в "Буре" Шекспир заставляет Просперо, повелителя сил природы, забросить в море свой волшебный жезл - символ своей власти. То же сделал и сам Шекспир.

В эти последние годы он все чаще и чаще уезжал из Лондона и подолгу проводил время в своем Стрэтфорде, в кругу семьи. Повидимому, в Стрэтфорде он писал и некоторые из последних пьес. Ему уж теперь не нужна была лондонская суета и атмосфера закулисного мира, без которых раньше он не мог существовать. А в 1612 г. он окончательно переселился в Стрэтфорд, оставив поле своего творчества людям, которые легче, чем он, приспособлялись к новой обстановке. В Стрэтфорде Шекспир и умер в 1616 г.

Что же дал Шекспир английской драматургии и английскому театру? Конечно, он начинал не на пустом месте. Конечно, все то, что было добыто до него Лили и Кидом, все, что было плодом бурного творчества Марло, было им хорошо усвоено. У Кида он учился построению интриги и обрисовке эволюции характера в процессе действия. У Марло он воспринимал умение распределять материал в пьесе и сложное искусство лепки фигур, таких, которые при всей грандиозности были наделены всеми реальными человеческими свойствами; у Марло же он учился работе над белым стихом. Все остальное он привносил в свою работу сам, непрерывно вдохновляясь соприкосновением с английской действительностью последнего десятилетия XVI века. Он с каждым годом понимал все лучше и лучше, что для такого зрительного зала, который находился перед ним, где бок-о-бок сидели и рафинированный придворный, и ученый гуманист, и богобоязненный пуританин, и плебей с Темзы, чуткий

поэт должен строить свои пьесы по особым законам. Жизнь в них должна быть показана во всей своей действительной сложности, во всей социальной пестроте, во всем бурном кипении реальных, невыдуманных чувствований и страстей: иначе публика, особенно публика плебейского партера, им бы не поверила. Вот почему в шекспировском театре образы протагонистов неотделимы от социального фона, и вот почему они не могли сделаться просто глашатаями отвлеченных идей. Это то, что так хорошо почувствовал в Шекспире Пушкин, когда набрасывал свои мысли в связи с "Борисом Годуновым": "По примеру Шекспира, я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не гонясь за сценическими эффектами, романтическим пафосом и т. п. Стиль трагедии - смешанный. Он площадный и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых..." Это же чувствовали и Маркс с Энгельсом. Когда Фердинанд Лассаль прислал им свою трагедию "Франц фон Зикинген", изображающую эпизод из истории реформационного движения в Германии, Маркс написал ему: "Представители крестьян... и революционных элементов городов должны были бы составить существенный активный фон... Тебе, само собой, пришлось бы тогда больше шекспиризировать, между тем как сейчас я считаю шиллеровщину, превращение индивидов в простые рупоры духа времени, твоим крупнейшим недостатком". Энгельс вторил другу: "При моем взгляде на драму, согласно которому за идейным моментом не следует забывать реалистический, за Шиллером Шекспира, привлечение тогдашней, столь удивительной, плебейской общественности доставило бы еще совсем новый материал для оживления пьесы".

Шекспир понимал все это инстинктом гениального художника; ему помогало непрерывное присутствие в театре буйной, но вдумчивой и настороженно внимательной народной толпы.

Что же представляли собою образы, которые Шекспир показывал народу? Пушкин сказал, все еще размышляя о своем "Годунове": "Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов". И в этих словах, как и в приведенных выше, наш великий поэт почувствовал и угадал творческий метод гениального собрата. Широкое и вольное изображение характеров - это показ живых людей, каждое действие которых и каждый помысел убедительны до конца. Это вершина реалистического искусства. Шекспир брал свои образы из жизни. Характеры Шекспира могут быть сложны, но они никогда не бывают фальшивы. Их убедительность создается не только путями психологической характеристики, но и показом их в такой обстановке, которая делает каждый образ правдивым. И ни один сколько-нибудь детально разработанный образ не бывает у Шекспира статичным, как у Марло. Он раскрывается шаг за шагом, до конца, в клубке событий, наполняющих сюжет. Отелло, простодушный, непосредственный, очень гуманный человек, под влиянием обстоятельств, которые его оплетают, постепенно обнаруживает залежи первобытной дикости, скрытые раньше и вызванные к бешеной вспышке теперь интригами Яго. Такое диалектическое раскрытие характера живого человека для Шекспира чрезвычайно типично.

Шекспир показывает, однако, не только индивидуальные образы. Пушкин и тут почувствовал основной нерв его творчества. "Что развивается в трагедии? Какая цель ее? - задавал он себе вопрос и отвечал: - Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная... Вот почему Шекспир велик". У Шекспира атмосфера среды, народной среды чувствуется в драмах всегда, даже в тех случаях, когда эта среда не выступает вперед в образе каких-нибудь бытовых групп. Шекспир не любит показывать повседневный быт. К жанру типично бытовых пьес в его репертуаре принадлежит только одна - "Виндзорские кумушки". Да и то там быт особенный, и написана была пьеса, повидимому, по особому заказу. Народный фон у Шекспира фигурирует в виде показа различных общественных пластов. Если у него на первом плане действуют представители общественной верхушки, то он очень часто разнообразит действие, выводя на сцену представителей низов. Они говорят у него особым языком, почти всегда прозою, обыкновенно в комическом и даже буффонном плане. И эта смена социальных групп на подмостках дает в итоге картину не только разнообразия, но и

полноты народной жизни. "Человек и народ" фигурируют у него всегда и несут с собою ту идеологию, которая Шекспиру дорога.

В этой идеологии соединилось все, что итальянский гуманизм завещал английскому, что прошло огненную проверку вековой борьбы английского народа за свое национальное лицо, что проповедывалось мыслителями, борцами за свободную веру, поэтами и драматургами до Шекспира.

У него это слилось в великолепный идейный итог, для определенного этапа общественного и культурного роста Англии - окончательный.

В первые десять лет своего творчества, когда Шекспир изображал зло феодальной старины, он верил, что его идеалам суждена решающая победа. Второе десятилетие остудило его веру и заставило поблекнуть его надежды. Он увидел, что на смену феодальному злу пришло зло капитализма и что идеалам, несущим счастье народу, близкое торжество не суждено. "Век вывихнут...", "Жизнь - тюрьма", - сокрушается Гамлет. Старый, несчастный, обездоленный Лир в бурю и грозу в степи думает о том, как тяжело бедняку в такую непогоду. И Шекспир думает об этом и, повидимому, не находит выхода. И все-таки он не сдает своих идейных позиций. В каждой пьесе - безразлично, к какому периоду она относится, - мы найдем проповедь того или другого из его идеалов. Он ведет борьбу с клеймом "незаконного" рождения ("Король Джон"), с сословным и социальным неравенством ("Конец венчает дело". "Зимняя сказка"), с расовыми ("Отелло") и национальными ("Венецианский купец") предрассудками, с религиозным фанатизмом ("Еретик не тот, кто горит на костре, а тот, кто костер зажигает" - "Зимняя сказка"). Его гуманистический пафос неугасим, ибо он знает, что если его идеалам победа не улыбнется при его жизни, то она придет позднее. Но придет наверное.

Ренессансная драматургия в Англии и ренессансная литература в Европе устами Шекспира сказали свое самое мощное слово. И, быть может, ни в одной пьесе Шекспир не нашел лучшей формулы для своей гуманистической веры в силы человеческого духа, как в небольшом монологе Церимона в "Перикле":

*Всегда считал я знание и доблесть
Дарами, что гораздо драгоценней,
Чем знатное рожденье и богатство.
Растратить деньги, имя опозорить
Распутному наследнику легко,
Тогда как добродетели и знанье
К бессмертью ведут и человека
Уподобляют богу.
(Пер. П. Козлова)*

Знание и добродетель! Двухединная сократова формула, оплодотворившая всю античную философию, а через нее идеологии" новой Европы. Данте в "Божественной комедии" вкладывает ее в уста своему Одиссею. Ее пропагандируют все гуманисты. А мысль, что через знание и добродетель человек может возвыситься бесконечно и уподобиться богу, - самая высокая нота в том произведении, в котором итальянский гуманизм пропел свою осанну и вместе с тем свою лебединую песнь, в рассуждении "О достоинстве человека" Пико делла Мирандолы. Шекспир превратил эти мысли в гирлянду чеканных афоризмов. И не случайно, что они попали в ту пьесу, которой заканчивается второй, самый богатый углубленными философскими размышлениями период его творчества.

СПИСОК ПЬЕС ШЕКСПИРА ("ШЕКСПИРОВСКИЙ КАНОН")

1590 г. Вторая часть "Генриха VI"

1590 г. Третья часть "Генриха VI"

1591 г. Первая часть "Генриха VI"

Все три пьесы представляют собою переработку старых текстов. Во второй и третьей частях доля собственного творчества Шекспира довольно велика, в первой части ничтожна.

1592 г. "Ричард III"

1592 г. "Комедия ошибок"

1593 г. "Тит Андроник"

Обе последние пьесы представляют собою переработку старых текстов. Относительно "Тита Андроника" существует даже предположение, что он целиком написан не Шекспиром. В "Комедии ошибок" его доля во всяком случае очень значительна.

1598 г. "Укрощение строптивой"

Эта пьеса, как и "Ричард III", должна была быть переработкой, но Шекспир решил написать на старые темы свои собственные пьесы целиком. И в дальнейшем уже идут все время вплоть до 1608 г. пьесы, написанные им полностью.

1594 г. "Два веронца"

1594 г. "Потерянные усилия любви"

1594 г. "Ромео и Джульетта"

1595 г. "Ричард II".

В год восстания Эссекса (1600) заговорщики в агитационных целях организовали в разных местах постановку пьесы под этим заглавием. Но не доказано, что то была пьеса Шекспира: под тем же заглавием существовали и другие пьесы.

1596 г. "Сон в летнюю ночь"

1596 г. "Король Джон"

1596 г. "Венецианский купец"

1597 г. Первая часть "Генриха IV"

1597 г. Вторая часть "Генриха IV"

1597 г. "Виндзорские кумушки"

1598 г. "Много шума попусту"

1598 г. "Генрих V"

1599 г. "Юлий Цезарь"

1599 г. "Как вам это понравится?"

1600 г. "Двенадцатая ночь"

На этой пьесе кончается первый период творчества Шекспира. В сущности, было бы правильнее закончить его на "Юлии Цезаре", но так как после этой римской драмы написаны две комедии, едва ли не самые очаровательные из всех, то второй период принято считать с "Гамлета".

1601 г. "Гамлет"

1602 г. "Троил и Крессида"

1602 г. "Конец венчает дело"
1604 г. "Мера за меру"
1604 г. "Отелло"
1605 г. "Король Лир"
1605 г. "Макбет"
1606 г. "Антоний и Клеопатра"
1607 г. "Кориолан"
1607 г. "Тимон Афинский"
1608 г. "Перикл"

Последняя пьеса написана Шекспиром почти наверное в сотрудничестве с другим автором, которому принадлежат, по-видимому, первые два акта. "Периклом" заканчивается второй период творчества Шекспира.

1609 г. "Цимбеллин"
1610 г. "Зимняя сказка"
1612 г. "Бгря"
1612 г. "Генрих VIII"

Последняя пьеса написана в сотрудничестве с Флетчером, которому принадлежит наиболее ее значительная часть.

СОВРЕМЕННОИКИ И ПРЕЕМНИКИ ШЕКСПИРА

Шекспир воспринял основные линии своей драматургии от "университетских умов". Когда он начал писать, торжествовали народно-реалистические мотивы драматургии Грина, могучий реализм в изображении человека Марло и целый ряд технических приемов, разработанных тем же Марло и отчасти Кидом.

Шекспир вобрал в свое творчество и довел до невиданного дотоле совершенства все, что было добыто творческими усилиями его предшественников. Оставаясь могучим реалистом, изображая протагонистов своих пьес в тесном единении с социальным фоном, Шекспир, как мы знаем, чрезвычайно неохотно спускался в низины бытовых зарисовок. Это направление не получило у него почти никакого развития. Между тем общая эволюция культуры требовала, чтобы и этот жанр был разработан дальше и глубже, чем это было, например, у того же Грина. На общественной арене появились другие веяния, возникавшие из новой расстановки общественных сил. Классовая борьба вызывала интерес к жизни таких социальных слоев, которые раньше почти не пользовались вниманием драматургии. Нет ничего удивительного, что эти запросы нашли отклик.

Первым, кто отозвался на возникающий и растущий интерес к изображению английского быта, был Бен Джонсон (1573- 1637). В течение трех царствований неистовый Бен занимал общественное мнение Англии своей огромной фигурой, зычным голосом, громоподобным смехом, неукротимым темпераментом и своим талантом, в котором он уступал только Шекспиру. С Шекспиром отношения Джонсона были неровные. В начале их карьеры они не были дружественными. Потом оба поэта научились уважать друг друга. Современники сохранили нам сведения о том, как в лондонской таверне "Морской девы" они вели бесконечные споры о литературе, которые напоминали бой огромного испанского галиона с быстрым маленьким, бьющим без промаха английским военным кораблем. Спорить им было о чем. Оба они возглавляли английскую драматургию и были руководящими фигурами в театральной жизни Лондона, но на задачи своего творчества смотрели совершенно по-разному.

В списке пьес Бена Джонсона отдельно от других стоят две античные трагедии - "Сеян" и "Катилина". Все остальные изображают либо открыто, под своими именами, либо под прозрачной дымкой псевдонимов английскую жизнь, гущу английского быта, людей современной Англии, всех ее классов и профессий.

Пьес на классические сюжеты, как мы знаем, немало и у Шекспира, но между его античными трагедиями и античными трагедиями Джонсона огромная разница. Бен Джонсон был самым образованным, если не считать Чапмена, из всех елизаветинских драматургов, несмотря на то, что не прошел университетского курса и в юные свои годы работал каменщиком над кладкою кирпича и служил в войсках. Он никогда не переставал учиться и так хорошо пополнил свое образование, что в зрелые годы мог поспорить с самыми учеными питомцами Оксфорда и Кэмбриджа. В классической литературе он ориентировался прекрасно и мог в подлинниках читать не только Сенеку и Плавта, но и греческих трагиков. Его античные пьесы сделаны под влиянием скорее его ученых вкусов, чем культурных и социальных запросов его времени. Когда Шекспир писал "Цезаря" или "Кориолана", то события, изображаемые в этих пьесах по Плутарху, начинали жизненно интересоваться английскую театральную публику. У Джонсона этого не было. Он был ближе к Сенеке, чем к своим современникам. Поэтому его античные пьесы успеха не имели. Между тем нельзя утверждать, что Джонсон был далек от жизни или что он не реагировал на общественные события. Он определеннее, чем Шекспир, избрал свое место в общественной жизни. Он всегда ощущал себя членом полуремесленной, полуартистической корпорации. Выбор сюжетов пьес, отношение к представителям различных классов, в них выводимых, - все указывает на то, что жизнь английской буржуазии интересовала Джонсона гораздо больше, чем жизнь других классов. Он не нуждался в романтическом фоне для того, чтобы показывать свои персонажи, и для того, чтобы проводить свою идеологию. Его лучшие пьесы - "Всякий по-своему", "Всякий вне себя", "Вольпоне", "Алхимик", "Варфоломеевская ярмарка", "Эписин" - изображают английские нравы, рисуют людей новой Англии, характеры, ситуации, профессиональные интересы, народившиеся в обстановке победного подъема и при первых признаках стюартовской рефеодализации. Если мы сопоставим методы творчества Джонсона с шекспировскими, типичные стороны обоих будут выступать особенно отчетливо.

Оба были реалисты, но реализм у них разный. Шекспира интересуют великие проблемы жизни, жизненной правды. В центре внимания у него человек, его радости и страдания, его страсти и преступления. Эти проблемы разрешаются в полной мере в обстановке, которая изображает жизнь, но не дает быта. Джонсон, напротив, не хочет отрываться от быта, который его интересует больше всего. Он не чувствует себя в силах заняться проблемами, не связанными с сегодняшним днем. Шекспир кует образы, в которых раскрывается человек всех времен. Он творит для будущего столько же, сколько для настоящего. Джонсона не заботит будущее. Его вдохновение не рвется в высоты. Шекспир только в этих высотах чувствует себя вполне в своей стихии. Только там его гений расправляет свои крылья во всю ширину. К тому же Джонсон - классик. Власть классических канонов в его творчестве гораздо заметнее, чем у кого бы то ни было из елизаветинских драматургов. Это сковывало его творчество. Шекспир был свободен. Там, где ему было нужно, он умел сгустить действие, сделать его таким собранным, что никакие единства не помогли бы сделать лучше. Но когда он чувствовал, что ему нужен простор, он разбрасывал действие беспредельно и растягивал его во времени, как угодно. У Джонсона не было ни смелости Шекспира, ни той уверенности в работе, какой обладал его великий друг. Если он отходил от классических канонов, то как-то нехотя, с оглядкой. В картинах английского общества, которые дают его пьесы, он не впадает в натурализм. И персонажи и ситуации взяты у него очень широко. Они реалистичны в лучшем смысле этого слова. Но реализм Джонсона не так спаян с гуманистическими идеалами, как у Шекспира. Ничто не мешало Джонсону давать своему творчеству самый широкий размах. Его огромный ум, эрудиция, талант давали для этого

полную возможность. Но он уходил от этих путей и предпочитал показывать своему зрителю беспритязательно, просто и правдиво ту жизнь, в которой они жили.

По жанрам пьесы Джонсона на современные сюжеты - не классические трагедии и не "маски" - представляют собою либо типичные комедии интриги ("Эписин"), либо бытовые комедии без крепкого сюжетного стержня, но с необыкновенно богатой галлереей типичных портретных зарисовок ("Варфоломеевская ярмарка", "Алхимик" и др.), либо пьесы с обобщенными, яркими, глубокими образами ("Вольпоне"). В последнем случае его характеры сделаны по методу, напоминающему метод Мольера. Это больше всего люди, показанные в свете одной преобладающей страсти; так сделан лучший из его персонажей - Вольпоне. Если бы мы лучше знали драматургию Томаса Нэша, вероятно, между ним и Джонсоном нашлось бы очень много точек соприкосновения. Ибо Джонсон, как и Нэш, по преимуществу сатирик. Его фигуры сделаны не только с большим юмором. Они поднимают насмех то ту, то иную черту его современника, подмеченную необыкновенно острым глазом. Недаром его так не любили пуритане, крупные и мелкие недостатки которых буйный Бен вскрывал беспощадно.

Джонсон как классик лучше всего сказался не в больших трагедиях, а в "масках", которые в его творчестве составляют особую группу. После воцарения Якова I он сделался основным драматургом и одним из главных поставщиков этого рода пьесок. Для него это была игра: игра ума, игра воображения, игра эрудиции. "Маски" его не волновали так, как, например, Вольпоне. У Бена было много юмора. Его должно было занимать, что он, буян и дуэлянт, много раз сидевший в тюрьмах, преимущественно по делам политическим, едва спасшийся от петли и носивший на большом пальце левой руки клеймо, изображающее букву "Т", знак, что человек "годен для тибурнского дерева" - это был стыдливый псевдоним виселицы, - свободно вращается в ближайшем окружении королевы и ее придворных дам. Но из просторных зал королевского дворца, в которых Иниго Джонс щедро разбрасывал сокровища своего декоративного гения, Бен торопился скорее уйти в родной деревянный домик, к переводу Горация и к ученым классическим занятиям. Долгое время он носил титул поэта-лауреата и однажды занимал должность заведующего придворными увеселениями. Жизнь его была полна по-всякому, и диапазон его увлечений был очень велик. Никто не мог выпить столько, сколько Бен, и никто не был способен так отдаваться чистым радостям общения с античными писателями, как он.

По-разному закончили и свои дни оба корифея драматургии. Шекспир удалился из Лондона в родной Стрэтфорд и последние годы прожил там спокойно и в довольстве. Джонсон сильно нуждался, хворал, лежал в параличе, не мог работать, умер нищим.

След, оставленный им в английской драматургии, был не столь значителен, как след, оставленный Шекспиром, но его влияние чувствовалось у многих очень долго. Одна особенность мирозерцания Джонсона - его политические взгляды - роднила его с товарищем по творчеству, переводчиком Гомера и тоже автором "масок", Джорджем Чапменом (1559-1634).

Как ни был Бен близок ко двору, в глубине души он ненавидел стюартовскую монархию и поклонялся республиканским идеалам. Он неизменно подчеркивал это в пьесах, которые по своему жанру открывали возможность если не высказать, то дать почувствовать республиканские воззрения. Чапмен, как и Марло, принадлежал к кружку Ролея и разделял его вольнодумные увлечения. Чтобы дать выход своим республиканским чувствам, он брал для трагедий и сюжеты религиозных войн во Франции (две трагедии о Бюсси д'Амбуазе, две о Шарле Бироне) и бытовые английские сюжеты ("Джентльмен-привратник"). Вместе с Джонсоном и Марстоном Чапмен написал комедию "Гей, на восток" (1605), в которой авторы дружно высмеивали шотландцев, причем в пьесе были намеки на короля Якова. С Марстоном Джонсон далеко не всегда был в таких дружеских отношениях. В 1600-1601 гг. Бен, с одной стороны ("Стихоплет"), Марстон и Деккер, с другой ("Бич сатирика"), выводили друг друга в карикатурном виде в пьесах, и публика следила с удовольствием за этой литературной перепалкой, которая получила название "войны поэтов" или "войны театров",

ибо театры, в которых ставились эти пьесы, как бы становились на сторону своих драматургов. Шекспир был скорее за Деккера, чем за Бена.

В одном русле с Беном Джонсоном разворачивается драматургия еще двух поэтов, объединенных общностью тематики и господствующих интересов. Это Томас Хейвуд (ок. 1570-1650) и Томас Деккер (ок. 1570-1637). Первый был из состоятельной семьи и окончил Кэмбридж. Второй был плебей, всегда нуждался и саживал в долговой тюрьме. Они, так же как и Джонсон, интересуются главным образом изображением быта. В их пьесах, так же как и у Джонсона, фигурируют представители различных классов общества. Но в отличие от Джонсона, обоих увлекает изображение плебейских кругов. Люди буржуазных низов, ремесленники, подмастерья - главные герои их произведений. Их художественные интересы значительно мельче, чем у Джонсона. Джонсоновский реализм то и дело сползает у них в натурализм, который для оживления сюжетного интереса сдабривается авантюрными эпизодами. Как документы английского, в частности лондонского мелкобуржуазного быта пьесы Хейвуда и Деккера представляют огромный интерес, но как художественные произведения они значительно ниже пьес Бена Джонсона. И они гораздо менее остры, чем пьесы Джонсона. Им чужд мощный сатирический элемент, пронизывающий бытовую драматургию Джонсона и так своеобразно окрашивающий ее реалистическую струю.

Вместо реализма и сатиры у Деккера и Хейвуда часто выступает мелодрама, еще больше ослабляющая реализм изображаемых ими ситуаций. В другой общественной обстановке в XVIII веке направление, представленное ими в елизаветинской драматургии, должно было дать расцвет типичной буржуазной драматургии. В елизаветинскую и якобитскую эпохи интерес к буржуазной тематике Джонсона, Хейвуда и Деккера объясняется тем, что оппозиция новому направлению королевской политики понемногу начинала собирать и подвергать какому-то предварительному учету социальные силы, находившиеся в ее распоряжении. Драматургия, как наиболее живой вид общения литературы с широкими кругами народа, постоянно отзывалась на эти факты и стремилась показать те категории людей, которые в гражданской войне должны были стать под знамена народной армии. В XVIII веке ситуация совершенно изменится. Борьба окончится. Буржуазия будет у власти. Театр начнет показывать жизнь успокоенного общества без натуралистических, мелодраматических и авантюрных деталей. Теперь же эти детали еще были нужны, ибо они отражали тревогу, вызванную предвестиями борьбы.

Из пьес Хейвуда наибольшим успехом пользовались "Женщина, убитая добротой", рисующая жизнь дамы из буржуазного мира, которую муж заставляет расплачиваться за случайную измену разлукою с детьми и которая умирает в муках раскаяния, и "Красотка с запада", изображающая любовь дворянина к женщине из плебейских кругов и их непоколебимую верность друг другу в самых разнообразных испытаниях судьбы. Даже когда Хейвуд обращался к историческим сюжетам, как в драме "Эдуард IV", он разрабатывал их совершенно по-иному, чем это делали Марло и Шекспир. У него на первом плане не большие политические проблемы, а эпизоды частной жизни и судьбы маленьких людей. Героиня этой пьесы Джени Шор - жена лондонского купца, одна из жертв сластолюбивого Эдуарда IV, пользующаяся своим положением, чтобы делать добро, и при встрече с королевой отстаивающая свое право любить, как право, присущее всякому человеку. Своеобразное сочетание романтического сюжета с буржуазным Хейвуд попробовал осуществить в пьесе "Четыре лондонских подмастерья".

Из пьес Деккера самыми популярными были "Честная шлюха", которая содержит ряд картин буржуазной жизни, и особенно "Праздник башмачника, или Славное ремесло", рисующая быт ремесленной мастерской и отношения между предпринимателями и их подмастерьями так же реалистически, как это делал одновременно с ним, но не в драме, а в романе, Томас Делонэ.

Сложность политической конъюнктуры, начавшей особенно обостряться при Якове, вызвала к жизни еще одно направление в драматургии, прямо противоположное тому, которое проводилось Джонсоном, Хейвудом и Деккером. Это было направление,

представленное двумя драматургами: Фрэнсисом Бомонтом (1584-1616) и Джоном Флетчером (1579-1625).

Флетчер начал свою драматургическую карьеру рано. С 1607 г. он стал писать в сотрудничестве с Бомонтом, и до 1613 г. друзья работали вместе. Собрание их сочинений в издании 1679 г. составляет пятьдесят две пьесы. В настоящее время принято считать, что из этого числа одна принадлежит единолично Бомонту, с десяток - совместно Бомонту и Флетчеру, около двадцати - Флетчеру совместно с другими драматургами, больше всего (около пятнадцати) с Мессинджером, и еще около пятнадцати - одному Флетчеру. И Флетчер и Бомонт принадлежали к состоятельному классу и родились в интеллигентных семьях. Отец Флетчера был епископом, отец Бомонта - ученым юристом и судьей. И по общественному положению и по наклонностям оба были как нельзя лучше подготовлены к той миссии, которую они должны были выполнить в драматургии: отметить начало решительного упадка. От ренессансной идейности к безидейности, от реализма к мелодраматизму, от народности к аристократизму - такова была основная тенденция их творчества. Но нужно сказать, что оба были людьми очень одаренными. Они богаты на выдумки, обладают чутьем театральности, хорошо владеют стихом. Флетчер, повидимому, вносил в их творчество, пока оно было совместно, больше изобретательности, Бомонт же сдерживал необузданное воображение товарища.

В пьесах Бомонта и Флетчера на первом месте занимательность. В этом отношении они шли по следам испанской комедии "плаща и шпаги". У них нет никакого тяготения к трагедии, как к жанру, позволяющему ставить и разрешать большие проблемы. Их мировоззрение, приспособленное для языка сцены, тоже в значительной мере складывается по испанскому образцу. Король, как существо, недостижимое для какой бы то ни было критики, отмеченное божественным перстом, - не редкая концепция испанской драмы, - фигурирует у них постоянно. Такова тенденция их общих драм: "Филастер" (1610), "Король и не король", "Трагедия девушки" (1611). Та же тенденция господствует и в пьесе Флетчера, написанной после смерти Бомонта, - "Верноподданный". Настроение дворянских кругов, почувствовавших твердую почву под ногами при Стюартах, отразилось в комедии Флетчера "Маленький французский юрист", где проводится резкая грань между правами дворянства и буржуазии в деле защиты чести и человеческого достоинства. Занимательность во что бы то ни стало является задачей Флетчера и в пьесе, которая хорошо известна советской публике, - "Испанский священник" (1622). Во имя занимательности, лишенной всякого идейного содержания, написаны и пародийные пьесы обоих авторов: "Рыцарь пылающего пестика", которая высмеивает как романтическую драму, так и требование ремесленников, чтобы театр изображал их быт, и "Укрощенный укротитель", пародийно продолжающую шекспировскую пьесу "Укрощение строптивой". Вплоть до революции пьесы Бомонта и Флетчера были самыми популярными.

Другой сотрудник Флетчера, Филипп Мессинджер (1583-1640), тоже был плодовитым и популярным писателем, хотя слава не очень скрасила его существование: когда он умер, он, как нищий, был похоронен в чужой могиле, оказавшейся могилой Флетчера. В своих драмах, не в пример Флетчеру, он мог высказывать сомнение в божественном праве королей и говорить, что, кто отнимает у подданных духовную свободу, тот не король, а тиран ("Фрейлина"). В комедиях (лучшие - "Новый способ платить старые долги" и "Барыня из Сити") Мессинджер высмеивал тягу в дворянство людей из буржуазии. Герои "Нового способа" сэра Джайлс Оверрич - один из популярнейших типов английской комедии: скряга и вымогатель, попавший, подобно джонсонову Вольпоне, в свои собственные сети.

Чем больше углублялась феодальная реакция при Стюартах, чем дальше отходили в прошлое высокие гуманистические идеалы и ближе надвигалась угроза гражданской войны, тем беспринципнее становилась драматургия. Театры были открыты, публика ходила смотреть пьесы, драматурги не прекращали своей деятельности. Напротив, количество драматургов становилось даже больше. Но в пьесах все углубляется идейный и художественный упадок. В них постепенно утрачивается реализм в изображении жизни,

который еще так мощно сказывался у Бена Джонсона, у Деккера и следы которого сохранялись даже у Флетчера. Тенденция "развлекать" во что бы то ни стало приводит к тому, что в пьесах появляются элементы той "жестокой" трагедии, которая процветала в Италии у Джеральди Чинтио и Спероне Сперони. Эпигоны елизаветинской драматургии отнюдь не были людьми, лишенными дарования. Среди них были крупные таланты, пьесы которых умерли не скоро: Джон Вебстер, Джоон Форд, Томас Миддлтон. Но их творчество было больное, зараженное ядом политического разложения, низкопоклонства перед монархией и бытовой беспринципностью. Чтобы привлечь публику в театр при таком настроении руководящих идейных кругов, приходилось нагромождать все новые и новые ужасы. Итальянская новеллистика лихорадочно пересматривалась, и из нее извлекали те сюжеты и фабулы, которые позволяли показывать на сцене самые невероятные по жестокости и свирепству события. Таковы пьесы лучшего из представителей этой полосы Вебстера (1582-1652), про которого Бен Джонсон говорил, что "его муза не Мельпомена, а Горгона": "Белый Дьявол", "Герцогиня Мальфи".

У Форда одна из самых любимых тем - конфликт между высокими идеалами и действительностью, в котором идеалы всегда бывают разбиты. Даже лучшая его пьеса - хроника "Перкин Уорбек" - "словно умышленно выдержана в черных тонах: из нее сознательно изгнаны смех и "веселье", располагающие в пользу черни". Миддлтон (1570-1627) по разнообразию тем и жанров превосходит других и очень искусно разоблачает буржуазию с аристократических позиций. Его критика остроумна и талантлива, но бесплодна, ибо защищает отжившие устои. За Вебстером, Фордом и Миддлтоном следовали менее яркие драматурги - Тернер и Марстон, которые пытались вернуться на колею Кида, но не сумели подняться до его силы, Шерли, который в некоторых вещах как бы предвосхищает реставрационную комедию нравов, Давенант. Последнему суждено было стать соединительным звеном между стюартовской драматургией и драматургией реставрации. И все в той или иной мере стараются подействовать на зрителя кровавыми эпизодами, мрачными картинами, мелодраматическими деталями.

Английская драматургия уже пережила однажды полосу жестокой трагедии. Это было перед выступлением "университетских умов". Но тогда в произведениях драматургов жила плодотворная мысль и творчество их было богато художественными перспективами. Тогда "ужасы" прикрывали неумение найти настоящий путь к высокой трагедии, к жанру, который позволяет ставить и разрешать большие идейные проблемы. У Шекспира трагизм лишен пессимистической окраски, потому что поэт ни на минуту не позволяет своему зрителю утратить веру в победную силу жизни и в мощь человеческого духа. Трагедия ужасов у эпигонов была лишена всяких перспектив; у них победной силой обладает только порок. Природа человека у них безнадежно испорчена, добродетель призрачна. Пессимизм царит у них безраздельно и приводит к моральному анархизму. Их трагедия безыдейна. В ней зародыши гниения, которые делают ее неспособной породить какие бы то ни было более высокие формы драматургии.

С Шекспиром со сцены английского театра ушли большие проблемы. Бен Джонсон унес в могилу последние остатки гуманистических идеалов. С Деккером и Хейвудом кончилось реалистическое искусство. Бомонт и Флетчер принесли с собой политическое раболепство. Трагедия ужасов наводнила сцену мелодраматическими жестокостями, лишенными всякого жизненного смысла.

Таковы были главные этапы ренессанского театра в Англии.

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР XVII ВЕКА

По сравнению с театром других стран немецкий театр развивался очень неровно. Его рост сильно задерживался, шел толчками, что объяснялось рядом политических причин. Феодалная Германия, чисто формально объединенная под скипетром Священной Римской империи, представляла картину величайшего политического раздробления. Борьба с этим раздроблением и некоторая тяга к единству появилась только в XIV и XV веках. В объединении были заинтересованы прежде всего города, богаче и непрерывно немецкое бюргерство. К концу XV века обнаружилось факты, сулившие надежду, что объединенные усилия немецкого бюргерства, хозяйственная мощь немецких городов-государств одолеют феодальный партикуляризм, представленный рыцарством, духовными и светскими князьями. Однако надеждам этим не суждено было осуществиться. Единственный момент в истории средневековой Германии, когда объединение могло совершиться, был упущен. Князья оказались гораздо сильнее, чем это представляли себе охваченные объединительными порывами города-государства. Многие в этой неудаче объясняется теми осложнениями социального и политического характера, которые были вызваны подготовкой и ходом реформационного движения. По мере того как оно углублялось, все больше обнаруживались противоречия между хозяйственными и политическими интересами различных немецких княжеств и все больше рассеивались объединительные мечты. Единство не создалось.

Этот факт отразился самым губительным образом на немецкой культуре. Политической раздробленности страны сопутствовала раздробленность культуры. Культурная работа разбилась по отдельным центрам, далеко не достаточно подготовленным, чтобы служить для нее ареной. В этом отношении различие между Германией и Италией, находившимися в одинаковых приблизительно политических условиях, было огромно. На росте немецкой культуры отразилась большая феодальная раздробленность, а также отсутствие крепких культурных традиций, которые делали чудеса в Италии. Немецкой культуре не доставало элементов национального охвата. Большинство фактов культурной жизни носило характер мелкий и ограниченный. За создание культуры общенемецкого значения нужно было еще вести упорную борьбу. Это сказалось и на росте театра.

Средневековые формы театра носили в Германии приблизительно такой же характер, как и в других странах. Они отличались лишь тем, что в них было больше элементов подражания и значительно меньше элементов самобытного творчества. Все то, что было не очень похоже на театральную жизнь и драматургическое творчество в других странах, вспыхивало в Германии отдельными слабыми искрами и потухало, не получая сколько-нибудь широкого отзвука. Такова была деятельность монахини Гротсвиты, которая, замкнутая в своей келье, писала в глухие времена XI века латинские пьесы в подражание Теренцию. Пьесы эти не лишены историко-литературного интереса, но они прошли совершенно бесплодно для эволюции немецкой драматургии и тем более сцены.

Оригинальное драматургическое творчество, о котором можно сказать, что оно провело какую-то борозду в истории немецкого театра, появилось вместе с первыми вспышками гуманистического движения и первыми признаками предреформационного оживления культурной жизни. Это творчество смыкалось, как и в других странах, с формами и жанрами старой драматургии. Но в нем гораздо отчетливее выступали элементы связи с народной стихией, чем с ученой, гуманистической. Центрами этой расцветающей новой работы для театра были не университеты и не ученые коллегии, культивировавшие школьно-гуманистическую литературу, а кружки мейстерзингеров. В них чаще всего принимали

участие и показывали свои таланты люди, принадлежавшие к ремесленному сословию. Их образованность была не очень высока, но между ними попадались самородки совершенно исключительного таланта. Самым ярким из них был нюрнбергский сапожник Ганс Закс (1494-1576).

Закс был разносторонне одаренный поэт. Он написал множество стихотворений, рассказов, шванков и больше двухсот драматических произведений. Среди них имеются трагедии на классические ("Виргиния" и др.) и на духовные сюжеты, которые в свое время пользовались большой популярностью и ставились часто. Но слава Ганса Закса как драматурга, оставшаяся в веках, была обязана не трагедиям, которые были мало оригинальны, а его народным сценкам. Огромное большинство их принадлежит к жанру так называемых масленичных представлений (Fastnachtspiele).

Немецкие масленичные представления ставились не только в дни масленицы, но круглый год, когда оказывались для этого какие-нибудь поводы. По своему характеру и по социальной окраске они почти целиком совпадали с французскими и итальянскими фарсами и английскими интерлюдиями. Жанр этот процветал и до Ганса Закса, но только он придал ему подлинную художественную законченность. Небольшие сценки, написанные четырехстопными парно рифмующимися стихами, представляют собой чудесные бытовые картины, рисующие типы и характеры, взятые из жизни. Немецкий фастнахтшпиль, как и французский и итальянский фарс, установил свою схему отношений к представителям различных классов немецкого общества. Жанр был городской, явственно окрашенный плебейскими настроениями. Поэтому присущая фарсу сатира легче всего обращалась против жителей деревни, хотя в этом отношении в Германии не было такой единой линии, как в Италии и Франции: например, швейцарские фастнахтшпили в целом относились к крестьянам с большим сочувствием и позволяли себе насмешку над ними, только очень сдобренную мягкой лаской. Закс, как истый горожанин, живущий к тому же в момент сильного обострения хозяйственных и социальных отношений между деревней и городом, издевается над крестьянами, хотя иногда и сочувствует их бедственному положению. Его сатира часто обращается против рыцаря и богатого бюргера, не всегда она щадит даже ремесленника. Закс для представителя своего класса был очень образованным человеком и пользовался для своих фастнахтшпилей также и литературными сюжетами, притом не только немецкими: подсчитано, что из одного "Декамерона" он заимствовал тринадцать мотивов. Но все, что Закс черпал из своих источников и находил в жизненной суматохе богатого и бойкого имперского города, было переработано его чудесным талантом в богатейшую серию картин народной жизни. С именем веселого нюрнбергского сапожника раз навсегда остались связанными едва ли не самые яркие образцы городского фарса, притом не только немецкого.

Драматургия Ганса Закса тем отличается от общего типа городской драматургии малых форм, что на ней лежит печать индивидуального творчества, тронутого культурными веяниями нового времени. Его фастнахтшпили, равно как и его драмы, уже выходят из круга произведений, носящих типично средневековые черты. В них многое отражает и гуманистические литературные традиции и атмосферу реформации - все, что должно было вырвать Германию окончательно из круга средневековых отношений. Среди его персонажей, например, имеются такие, как священник, жалующийся на Лютера, проповедь которого отражалась на его доходах.

Ганс Закс был единственным крупным драматургом этого переходного периода. Условия культурного развития Германии так же мало благоприятствовали росту драматургии, как и в Италии. Страну не волновали большие национальные задачи. Реформация, которая всколыхнула было весь немецкий народ, довольно скоро привела к политическому расколу и к гражданской войне. В таких условиях драматургия развивается плохо. Лютер поощрял писание и представление религиозных драм, но его инициатива находила слабый отклик. Драматургия не стала в Германии большим национальным жанром, и рядом с Заксом не появилось ни одного сколько-нибудь крупного драматурга. Богословская полемика

иссушала мозги, а политические условия продолжали поддерживать дробление страны и разжигать противоречия между крупнейшими княжествами. Церковно-религиозная борьба, осложнившая политические противоречия, вскоре привела к тому, что Германия стала ареной ожесточеннейшего междоусобия, в которое вмешались и иностранные державы. Разразилась Тридцатилетняя война (1618-1648). Разорение, которому подверглась Германия, было ужасающее. Деревня, естественно, пострадала больше, чем город. В 1639 г. отряд шведского генерала Пфуля в одной только Богемии разрушил и сжег около восьмисот деревень. Города спасались благодаря своим крепким стенам, но когда они попадали в руки неприятеля, их участь была не менее тяжела. Очень осторожные историко-статистические расчеты допускают, что Германия за эти страшные тридцать лет потеряла около трех четвертей своего населения, примерно 12 миллионов человек. Для отдельных ее областей цифры были еще более чудовищны. Так, в Пфальце осталось не более пятидесятой части прежнего населения (два процента). Естественно, что культурная жизнь замерла почти совершенно. Все то, что зарождалось в эпоху расцвета и, окрыленное гуманистическими веяниями, обещало дать зрелые плоды,- все увяло, было затоптано, задушено.

Когда вестфальские мирные трактаты (1648) водворили спокойствие, культурную работу пришлось почти что начинать сызнова. Театр очутился в особенно трудном положении. Было уничтожено все: сценические навыки и приемы драматургов, тексты, аксессуары представлений. От литературного наследия Ганса Закса осталось очень мало. А самое главное - не стало людей, способных наладить вновь театральную жизнь, приходилось ждать помощи извне. И она пришла, притом с разных сторон.

Уже в два последних десятилетия XVI века в Германии, в областях, пограничных с Голландией и Данией, время от времени появлялись актеры других национальностей. Чаще всего это были англичане, иногда голландцы. Многочисленность английских комедиантов, заезжавших для гастролей в Германию, объясняется тем, что в самой Англии далеко не все актеры могли найти себе работу, несмотря на обилие театров. Когда после разгрома Армады театральная жизнь в Англии стала входить в какое-то русло, количество театров несколько убавилось, и актерам чаще приходилось искать работу за пределами родины. Именно к концу 80-х годов XVI века относятся первые гастроли английских комедиантов в Германии. С тех пор такие гастрольные поездки не прекращались, и еще до революции 1642 г., когда пуритане закрыли театры, они приняли массовый характер. Но так как начало революции в Англии приблизительно совпало с окончанием Тридцатилетней войны, когда успокоившаяся немецкая публика особенно жадно стала набрасываться на зрелища, то продолжался и спрос на английских комедиантов. Английские актеры ехали на чужбину со всем своим несложным театральным скарбом и довольно обширным репертуаром. Английских комедиантов в разных немецких государствах было очень много. Они имели покровителей среди немецких князей и прочно установленные связи с некоторыми немецкими городами-республиками. Репертуар английских комедиантов должен был подвергнуться обработке с целью приближения его к пониманию немецкого массового зрителя. Ибо спектакли их могли быть до конца понятны только в таких городах, как Гамбург и Бремен, где английский язык имел широкое распространение, как язык деловых сношений. Потребность стать понятными для немецкого зрителя поддерживалась у комедиантов соображениями материальной выгоды, в поисках которой возникла мысль о переводе пьес на немецкий язык. Судя по тому, что в 1620 г. появился сборник пьес английского репертуара в переводе, мысль эта была успешно осуществлена. Мы не знаем доподлинно, как совершалось постепенное приспособление спектаклей к пониманию немецкой публики. Но, повидимому, либо англичане быстро обучались немецкому языку, либо в английские труппы принимались в большом количестве немцы, игравшие и по-английски и по-немецки. В таких немецких любителях в северонемецких ганзейских городах недостатка быть не могло.

Навстречу потребностям английских комедиантов возникал и новый немецкий репертуар, пьесы которого писались немецкими театрами - как любителями, так частью и профессионалами. Среди драматургов-любителей был герцог Брауншвейгский Юлий,

умерший в 1613 г., большой театрал, державший у себя на службе компанию английского актера Томаса Саквиля, а среди профессионалов - один из последователей Ганса Закса, даровитый драматург Якоб Айрер. Благодаря тому, что спектакли английских комедиантов мало-помалу переходили на немецкий язык и становились доступны немецкому зрителю, труппа английских актеров все больше продвигалась к югу, захватывая новые и новые районы. После перерыва из-за Тридцатилетней войны деятельность их быстро наладилась вновь; их гастроли начали продвигаться и на восток.

В репертуаре английских комедиантов были пьесы на библейские темы: например, об Эсфири, о блудном сыне. Но больше всего ставились пьесы, которые в свое время пользовались успехом на сцене лондонских театров. Тут постепенно произошел отбор. В репертуаре остались преимущественно трагедии. Комедии были менее популярны. Из шекспировских комедий в репертуар попали только "Венецианский купец", "Укрощение строптивой" и "Комедия ошибок", в то время как трагедии были представлены "Ромео", "Цезарем", "Гамлетом", "Лиром", "Отелло", "Титом Андроником". Из дошекспировского репертуара были использованы Марло, Кид, Грин, Пиль, из послешекспировского - Марстон, Мессинджер, Форд и многие другие. Пьесы английских драматургов подвергались обработке для того, чтобы еще больше поразить немецкую публику. Ибо нужно было приспособиться ко вкусам малокультурного зрителя, нервы которого не очень легко поддавались даже наиболее потрясающим эффектам. Так, одну из самых свирепых трагедий елизаветинского репертуара "Тита Андроника" английские комедианты умудрились переработать так, что еще больше усилилась ее кровожадность.

В стилевом отношении, таким образом, практика английских комедиантов в Германии, подчиняясь вкусам общества, пережившего Тридцатилетнюю войну и все ее ужасы, укореняла барочные формы. Английские комедианты шли вровень с развитием других немецких литературных жанров во время войны и непосредственно после ее окончания. Все элементы спектакля: оформление, манера актерской игры, изобилие эффектов, не связанных с действием, полное пренебрежение к требованиям реализма, немотивированное насыщение спектакля танцами и акробатикой, - все это были признаки упадка как театральных вкусов, так и подлинного театрального искусства. От этих недостатков немецкий театр освобождался очень медленно.

Наряду с английскими комедиантами Германию и до и после Тридцатилетней войны посещали также французские и итальянские. Среди первых мы встречаем имя хорошо известного по истории французского театра Валерана Леконта. Но гастроли французов продолжались недолго. Более длительный характер имели гастроли итальянцев. Это были преимущественно труппы *commedia dell'arte*. Их гастроли в Германии начались очень рано, еще со времени Фламинио Скалы и его товарищей, т. е. с 70-х годов XVI века. Относительно гастролей итальянцев в XVII веке сведений у нас меньше, чем о гастролях англичан в это время. Но из-за этого отнюдь не следует недооценивать роль итальянцев в театральной культуре Германии. Малое количество документальных данных может объясняться разными причинами. Для итальянских комедиантов заграничные гастроли рано стали делом привычным, а Германия, как актерский рынок, считалась по сравнению, например, с Францией страной захолустной. И для Германии гастроли итальянцев не представляли такой новизны и такой значительности, как гастроли англичан. Наконец, итальянские гастроли не могли оставить никаких следов в рукописном и печатном репертуаре, ибо итальянцы привозили с собой не пьесы, а сценарии, разыгрываемые приемами импровизации.

Во всяком случае немецкий театр, вырабатывая свои национальные формы, воспользовался тем, чему он мог научиться у англичан, и тем, что ему показывали итальянцы. Англичане давали немцам репертуар, и, как бы ни искажались произведения елизаветинских и стюартовских драматургов в текстах английских комедиантов, научиться у них можно было многому. Актерской же игре немцы учились преимущественно у итальянцев. Ибо англичане показывали, особенно до Тридцатилетней войны,

преимущественно приемы своего джига, а итальянцы демонстрировали высокое актерское мастерство.

Итальянским влиянием объясняется также увлечение оперой и балетом в немецких княжеских резиденциях. В самый разгар Тридцатилетней войны, воспользовавшись продолжительной передышкой, при саксонском дворе в Дрездене по случаю бракосочетания одной принцессы поставили первую в Германии оперу. Это была "Дафна" Ринуччини в переводе Мартина Опитца. Музыка к ней написал Генрих Шютц, получивший свое музыкальное образование в Италии. После окончания войны опера и балет быстро развились и укрепились на немецкой сцене. Для оперных представлений начали строить по итальянским образцам специальные здания. Оперно-балетная лихорадка в княжеских резиденциях оказалась пагубной для немецкого драматического театра: для него при дворах не оставалось ни увлечения, ни денег.

Одновременно с тем, как сценическая и драматургическая техника иностранных комедиантов постепенно возрождала немецкий театр на новых, уже отмеченных национальными особенностями началах, некоторое влияние на театр в Германии оказывал и школьный театр. Школьные представления сосредоточивались главным образом в духовных учебных заведениях, как католических, так и протестантских. В католических коллегиях, которыми со второй половины XVI века заведывали иезуиты, эти представления получили гораздо более широкий размах, чем в протестантских. Иезуиты смотрели на них как на одно из средств пропаганды и придавали им большое значение. В связи с этим на школьные представления отпускались крупные денежные суммы, а иезуитские ученые положили немало усилий для того, чтобы разработать основы драматургической теории и теории актерского искусства. Хотя представления иезуитского театра шли большей частью на латинском языке, тем не менее они не прошли бесследно для развития театрального дела в Германии. Их влияние было особенно значительно в области постановки и оформления. Все, что придумала итальянская техника в области декоративных эффектов и сценических чудес - полетов, пожаров, бурь, землетрясений, призраков, чудовищ, - все было использовано иезуитами *ad maiorem Dei gloriam*. И тем не менее их влияние не могло идти ни в какое сравнение с тем, что театр получал от иностранных комедиантов. Путь настоящего большого театрального искусства в Германии начинается от них. Основным фактом на первых ступенях роста нового немецкого театра было преодоление специфики иноземного театрального мастерства, претворение его в подлинное национальное искусство и создание национального немецкого театра, отвечающего требованиям немецкой культуры как своим репертуаром, так и формами сценической техники.

Задача эта чрезвычайно затруднялась тем, что Германия и после Тридцатилетней войны продолжала оставаться страной, раздробленной на сотни более или менее самостоятельных политических единиц. Представление об основах общенемецкой национальной культуры только зарождалось и не имело необходимых хозяйственных, социальных и политических предпосылок. Этим объясняется чрезвычайно медленный рост немецкой культуры и в частности большая задержка в развитии немецкого национального театра.

Легче всего было освободиться от монополии иноземных комедиантов. Когда сделался доступен репертуар англичан и сценические приемы итальянцев, у немецких актеров, втянувшихся в театральный мир на началах полной профессиональности, естественно, появилось стремление создавать труппы, чисто немецкие по составу. Во главе этих трупп стали люди, обладавшие организационным и хозяйственным талантом. Они звались принципалами, что было точным переводом итальянского слова "капокомико". Первым принципалом, имя которого нам известно, был актер Трей, работавший в 20-х годах XVII века в Берлине с труппой, состоявшей главным образом из студентов.

После Тридцатилетней войны количество немецких трупп стало увеличиваться, а состав их стал вербоваться по преимуществу среди учащейся молодежи. Вопрос о кадрах нашел, таким образом, свое решение. В труппах, работавших во второй половине XVII века, слились воедино старые актеры, находившиеся на выучке у иноземных комедиантов, и немецкая

образованная молодежь. Частично в этих труппах наряду с мужчинами выступали уже женщины.

Гораздо труднее решался вопрос репертуара. Немецкая драматургия мало чем могла помочь театру. Среди драматических произведений представителей так называемой силезской поэтической школы, ставшей литературной законодательницей Германии после Вестфальского мира,- Опитца, Грифиуса, Лоэнштейна, позднее Вейзе, - было много пьес, не лишенных крупных литературных достоинств. Такова комедия Грифиуса "Горрибликрибрифакс" и комедия Вейзе "Деревенский Макиавелли". Они с успехом шли на школьных и придворных любительских сценах. Но профессиональный театр их не принимал: для широкой публики они были недостаточно сценичны и чересчур книжны. Профессиональные труппы продолжали жить барочным репертуаром, восходящим к Шекспиру, его предшественникам и преемникам. Сценическая практика продолжала отбор этого репертуара, причем попутно шла переработка старых текстов и приспособление их к живым, частью даже злободневным запросам немецкого зрителя. В тексты старых английских пьес стала вкрапываться все более и более настойчиво фигура шута, получившая особенную популярность в XVII веке. Мы знаем, что и в английских комедиях клоуну отводилась порой довольно значительная роль и что многие английские комические актеры создавали свою репутацию именно исполнением клоунских ролей. Но высокая драматургическая техника, царившая на английской сцене, не давала возможности комическим актерам развернуть свое искусство в ущерб композиции пьесы. Правда, они старались путем импровизации исправить то, что они считали вредными ошибками драматурга. Но в Англии их отсебятины строго обуздывались, в Германии же им дали полную волю, и немецкая публика, плохо понимавшая первоначальные английские тексты, особенно радостно встречала именно клоунские отсебятины, в которых нещадно ломался и немецкий язык. Постепенно фигура английского клоуна слилась с фигурой исконного немецкого национального шута Гансвурста, знакомого уже по фастнахтшпилям XVI века. Его название отражало основной его порок - обжорство, и в репертуаре английских комедиантов фигура эта выступала в различных вариантах, характеризовавших не то национальные, не то гастрономические разновидности основного образа (Никельгеринг, Джек Пудинг и пр.). С течением времени, однако, Гансвурст под влиянием итальянских комедиантов стал сближаться с Арлекином. Он сохранил свои многие национальные немецкие черты, но принял пестрый костюм Арлекина и его сценические атрибуты, а иногда даже и самое название итальянской маски.

Труппы английских комедиантов упоминаются в последний раз в 1697 г. Итальянские комедианты продолжали развлекать немецкую публику значительно дольше. И французские труппы время от времени появлялись в первые десятилетия XVIII века, преимущественно в княжеских резиденциях, где они конкурировали с итальянцами. Но в XVIII веке из всех иностранцев только итальянские комедианты сохраняли привилегию выступать перед публикой мелких публичных театров всевозможных видов.

ФЕЛЬТЕН И ЕГО ПРЕЕМНИКИ

Вторая половина XVII века была свидетельницей нового факта, которому суждено было произвести полный переворот в немецкой театральной культуре. Стали нарождаться странствующие труппы немецких комедиантов. Начало их деятельности было случайное и неорганизованное. Оно очень напоминало первые периоды работы странствующих трупп в Испании в середине XVI века и во Франции во второй половине XVI века. Труппы не всегда соответствовали своему названию. Иногда это были просто два-три человека, сопровождавшие ловкого шарлатана, рекламировавшего свое врачебное искусство или какое-нибудь волшебное исцеляющее зелье. Иногда это был забавник на все руки -

ходивший по канату, глотавший горящую паклю или показывавший дрессированных животных. И шарлатаны и акробаты сопровождали свои "выступления" монологами и сценками. Это течение шло снизу.

В общественных пластах повыше навстречу этим плебейским жанрам выступало искусство более квалифицированное: собирались труппы, которые играли либо старый репертуар, либо смешанный, включавший импровизацию и акробатику. Но уже остро ощущалась потребность освежить репертуарное наследие английских комедиантов. Поиски нового репертуара велись как актерами, так и любителями в академических кругах. С одним из академических выступлений связано начало карьеры подлинного родоначальника обновленного немецкого театра - магистра Иоганна Фельтена (1649-1692).

Фельтен был студентом Лейпцигского университета, где любительство с некоторых пор усиленно культивировалось благодаря поэту Кормартену. Хорошо знакомый с произведениями французской классицистской трагедии, Кормартен пробовал переводить их, правда, прозой, на немецкий язык. Вместе со студентами он ставил свои переводы по случаю разных университетских торжеств. В 1669 г. на одном из таких представлений - давался "Полиевкт" Корнелия - выступил и Фельтен, тогда еще не окончивший курса; он имел большой успех, и это решило его судьбу. Фельтен все-таки окончил университет, добился степени магистра, но тихой академической карьере предпочел беспокойную театральную. Ему посчастливилось попасть в 1672 г. в труппу Карла Паульсена, которая уже сумела создать себе очень хорошую репутацию гастролями по разным немецким городам. Паульсен начал работать еще в 50-х годах XVII века. Он гастролировал в Базеле, Лейпциге, Гамбурге, Любеке, Данциге, Киле, Копенгагене, Дрездене, Праге, словом, почти повсеместно в Германии, и умело собрал крепкую труппу даровитых актеров - мужчин и женщин. Его опыт во многом должен был помочь молодому Фельтену. Паульсен давно понял, что базироваться исключительно на старом барочном репертуаре невозможно, и первый начал ставить у себя переводы таких пьес, которые для немецкой публики открывали совершенно новые художественные горизонты. Прежде всего это был мольеровский репертуар: "Шалый", "Скупой", "Проделки Скапена" и пр.

Фельтен женился на дочери Паульсена Катарине и после смерти тестя вместе с женой принял на себя руководство всем делом. Это было в 1679 или 1680 г. В это время труппа Паульсена, ставшая теперь труппой Фельтена, уже не была единственной. В одном Лейпциге появились, хотя, может быть, и не одновременно, две другие труппы - Якоба Кульмана и Андреаса Эленсона. Фельтену приходилось считаться с возможностью серьезной конкуренции. Но его это не смущало. Он обладал хорошим коллективом, сам был человеком очень образованным, имел, как мы знаем, ученую степень, свободно говорил на французском, итальянском и испанском языках и развил в себе большой организаторский талант. Под его руководством труппа настолько выдвинулась среди других ей подобных, что получила от публики прозвище "знаменитой банды".

Фельтен вполне оценил огромное культурное и сценическое значение начинаний своего тестя, его обращение к мольеровскому репертуару. Он продолжал ставить одну за другой новые комедии Мольера в прозаических переводах, а вслед за Мольером познакомил немецкого зрителя с произведениями французских трагиков: с большим успехом у него прошел "Сид".

Разумеется, репертуар Фельтена не ограничивался французскими пьесами. Он ставил также некоторые лучшие пьесы старого репертуара и не избегал также легких фарсов и интермедий с участием масок на манер итальянской *commedia dell'arte*. Репутация его труппы росла и перекинулась за границы Германии. Он получил даже приглашение в Россию. Правда, он не рискнул ехать в страну, о которой у него на родине сложилось мнение как о полуварварской, но, повидимому, дал возможность немецким комедиантам, игравшим в России, воспользоваться его репертуаром. Кунст при Петре ставил многие его пьесы. Зато в самой Германии Фельтена ожидала высокая честь, которая еще ни разу не выпадала на

долю странствующих комедиантов. Он был принят на службу к курфюрсту Саксонскому и стал главой его придворной труппы в Дрездене (1685).

Фельтен с товарищами работал при саксонском дворе около пяти лет, вплоть до смерти курфюрста Иоганна Георга III (1690). Позднее он сохранил только титул и право выступлений по всей Саксонии, но не содержание. Это лишило его возможности работать над дальнейшим усовершенствованием репертуара. Но то, что он успел сделать за пять лет службы при дворе, не только подняло на большую художественную высоту его собственный театр, но оказало чрезвычайно плодотворное влияние на развитие театрального дела во всей Германии, ибо время от времени он предпринимал вместе со всей труппой довольно продолжительные артистические турне по Германии: служба этому не мешала. Фельтен очень старался разнообразить свой репертуар, часто обращался к новым пьесам французских классицистов, которые ему случалось иногда перерабатывать на барочный лад, чтобы сделать их доступными для менее культурной публики. Он сознавал огромное значение импровизационных представлений для развития актерского мастерства. Такие представления труппа Фельтена давала часто, пользуясь материалом шеститомного сборника Герарди, опубликовавшего этого рода пьесы из репертуара парижской Итальянской Комедии. Привлекал он также испанские пьесы жанра комедий "плаща и шпаги", причем богатые герцогские склады декораций давали ему полную возможность ставить их в роскошном оформлении.

Несколько труднее установить, каков был чисто немецкий репертуар Фельтена. У него оставалось, конечно, многое из того, что явилось продуктом слияния ранних немецких пьес в духе Якоба Айрера с получившими уже почти немецкий облик пьесами английских комедиантов. Это были героические представления, которые позднее, повидимому, уже после Фельтена, получают название "главного и государственного действия" (Haupt- und Staats Aktion). Фельтен старался подсушивать их цветистую риторику, приглушать трубно-барабанную велеречивость их героических словес и освобождать от чрезмерной кровожадности. Едва ли у него были в ходу те высокопарные декламации на политические темы, которые встречаются в более поздних пьесах жанра и которые, повидимому, были причиной появления самого этого нескладного термина. Из других немецких пьес у Фельтена довольно часто, повидимому, фигурировали если не трагедии, то во всяком случае комедии Христиана Вейзе, эпигона силезской школы, в пьесах которого уже было заметно стремление представить с некоторым элементарным реализмом немецкий быт. В общем репертуар Фельтена носил смешанный характер и отличался большим эклектизмом. Но Фельтен давал зрителю прекрасно обставленные спектакли, хорошую актерскую игру и щедро знакомил его с лучшими произведениями зарубежной драматургии.

Отставка отняла у Фельтена многие из этих возможностей. Он вернулся, правда, уже обогащенный опытом и репертуаром, к гастролям по немецким городам, но уже не мог с такой же энергией бороться за нововведения и осуществлять идеи дальнейшего улучшения театрального дела. Когда он умер (1692), руководство труппой перешло к его жене, но далеко не все актеры, служившие у Фельтена, согласились работать под началом женщины. Катарина Фельтен взамен ушедших членов труппы пригласила других актеров и долгое время продолжала дело своего мужа. В ее деятельности основное внимание было перенесено с французского репертуара на итальянскую импровизационную комедию. В труппе работали частью итальянцы, изгои *commedia dell'arte* (Бастиари), частью немцы, культивировавшие итальянское импровизационное мастерство (семья Деннер).

От труппы Фельтена, уже после его смерти, отделились некоторые актеры, которые стали во главе новых собранных ими трупп. В числе их были Юлиус Эленсон и Иоганн Шпигельберг. После смерти Эленсона во главе труппы стала его жена Софи, которая вышла замуж сначала за актера Гаака, очень хорошего Арлекина, а когда он умер - за актера Гофмана. Оба они, и Гаак и Гофман, были решительными сторонниками представлений на итальянский лад, с импровизацией и масками.

Вообще после смерти Фельтена и в труппе его жены и в труппах других актеров роль представлений этого рода значительно усилилась. В немецких пьесах стали одна за другой появляться итальянские маски, которых раньше не было. В одном из дошедших до нас списков по выплате ежемесячного содержания фигурируют следующие актеры: Брингелло (!), Панталон, Ансельм, Зубной врач (Доктор), Пьеро, Арлекин. И вся импровизационная техника стилизовалась на итальянский лад. Это сказалось даже у такого одаренного и оригинального артиста, как венский актер Иосиф Страницкий. Его особое место обусловлено тем, что он был, помимо всего, талантливым драматургом, писал не только небольшие пьески и сценарии, но и "главные действия", правда, тоже с масками. Страницкий внимательно изучал доступные ему сценарии *commedia dell'arte* и придерживался ее принципов даже в своих собственных произведениях. В его сценариях мы встречаем тоже некоторые из итальянских масок: Панталоне, Коломбину, Леандро. Но главную маску итальянского ансамбля, наиболее популярную в это время в Германии, - Арлекина - Страницкий заменил маской Гансвурста. Его Гансвурст сохранил костюм Арлекина, но прибавил к нему типичную зеленую шляпу зальцбургского крестьянина. В этой маске выпукло выступили немецкие национальные черты. Страницкий своей импровизационной игрой беспрестанно воспроизводил перед венской публикой знакомые всем черты реального крестьянина австрийской провинции с его смешными особенностями. Страницкий умер в 1727 г. Его преемник Готфрид Прегаузер тоже пользовался в маске Гансвурста успехом, но поддерживать игру на той же художественной высоте был не в силах.

На рубеже двух столетий немецкий театр оказался на перепутье. Он накопил как будто силы, начал усваивать мастерство, обзавелся репертуаром. Но в нем царил разброд. Английские, итальянские национальные традиции никак не складывались во что-то единое. Театру не хватало стиля. Борьба за стиль должна была выдвинуться на передний план в течение следующего периода.

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

ТЕАТР ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Глава I

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

РЕСТАВРАЦИЯ

Если на пуританство смотреть глазами актеров и драматургов эпохи Стюартов, оно предстанет перед нами как секта ограниченных, озлобленных фанатиков, ненавидящих и проклинающих всякое проявление в человеке радости и веселья - и только. Такое представление, конечно, ошибочно. У пуританства имеются большие заслуги. Уже со времен королевы Марии пуритане вырабатывали как свою политическую идеологию, так и свою культурную программу применительно к боевым национальным задачам. Когда Мария Кровавая попыталась вернуть церкви отобранные у нее земли, страна, без борьбы принявшая восстановление католичества, бурно запротестовала в лице парламента, руководимого пуританами. При Елизавете борьба с Испанией примирила пуритан с королевской властью. И мир царил полвека. Но в 1601 г. в вопросе о монополиях, раздаваемых придворным в ущерб интересам производительных групп населения, парламент, тоже руководимый пуританами, снова заявил протест. И Елизавета уступила, как до нее уступила Мария. Конфликт 1601 г. положил конец гармонии между передовыми политическими группами и королевской властью. Появление на английском троне Стюартов непрерывно ширило и

углубляло создавшуюся трещину, и пуритане все более отчетливо становились в положение боевой оппозиции против абсолютистских замыслов королевской власти: сначала в парламенте, но уже готовые к тому, что парламентская борьба превратится в гражданскую войну. Это - огромная национальная заслуга пуританства. Когда политическая группа собирается на боевых позициях, она пользуется всяким оружием, чтобы нанести урон противной стороне. Театральная политика Стюартов, и Якова I и Карла I, давала пуританам обильную пищу для боевых выступлений. Покровительство театру со стороны обеих королей казалось им недостойным по политическим мотивам и вредным по моральным. Театр, как и вообще все, связанное с развлечениями, приобретал слишком большой вес в культурной жизни, а это с точки зрения пуритан наносило ущерб национальным интересам. Аргументация пуритан, направленная против театра, была нелепа, но превосходно служила политическим целям и, следовательно, политически была нужна. Карлу I, например, очень сильно повредил известный нам эпизод с книгой Уильяма Принна "Бич актеров" (1632).

Естественно, что, как только король покинул Лондон, чтобы начать вооруженную борьбу с парламентом (1642), и пуритане остались хозяевами столицы, они начали проводить на практике свою театральную "реформу". Второго сентября был издан декрет парламента, запрещавший всякие театральные представления на все время "смуты". В 1644 г. был разрушен по приказу совета олдерменов славный шекспировский "Глобус". Но, очевидно, несмотря на запрещение, спектакли продолжались. Ибо в 1646 г. появился второй декрет о прекращении спектаклей, а год спустя - третий с постановлением о разрушении всех театров и о причислении актеров к бродягам; нарушающим запрет грозило публичное наказание плетьюми. В 1649 г. были разрушены еще три театра. Актеры либо вступали в королевскую армию, чтобы бороться с пуританами, отнявшими у них любимую работу, либо эмигрировали на континент, в скандинавские страны, в Голландию, Германию, в надежде найти там применение своим талантам.

По мере укрепления республиканского режима фанатизм, заставлявший пуритан с таким ожесточением вести борьбу против театров, стал понемногу ослабевать. Уже с середины 50-х годов республиканские власти более снисходительно смотрели на нарушение декретов о театрах. Тут и там начали ставиться сначала конспиративно, затем более или менее открыто спектакли. А в 1656 г. протектор Англии, суровый Оливер Кромвель, разрешил Уильяму Давенанту (1606-1668), актеру и драматургу, работавшему раньше при Стюартах, открытые публичные постановки. Давенант поставил свои пьесы - речитативную оперу "Осада Родоса" и "Жестокости испанцев в Перу", тоже постановочную пьесу, сопровождаемую музыкальными и балетными номерами. Строгие пуритане косо смотрели на излишний, по их мнению, либерализм Кромвеля и, когда он умер (1658), добились заключения Давенанта в тюрьму. Но уже близилась Реставрация, которая должна была его освободить и вернуть ему свободу творчества. Он был первым, кто вслед за французами усвоил в пьесах элементы классицизма. Бессмысленная и объективно вредная борьба пуритан против театров и развлечений вообще оставила в английской культуре глубокие следы. В английском обществе ускорилось лицемерное отношение к театру, не умершее окончательно и до сих пор в буржуазных и аристократических кругах. Оно очень мешает развитию английской театральной культуры.

Положение театра в корне изменилось, как только была свергнута республика (1660) и в Лондоне появился сын казненного Карла I, Карл II. Свою молодость новый король провел главным образом во Франции, где его любимым развлечением был театр. Поэтому уже через три месяца после своего возвращения Карл дал два патента на устройство театров. Один из них получил Давенант, другой - Томас Киллигрью, тоже драматург, но, в противоположность Давенанту, культивировавший романтический жанр в духе Флетчера. Патенты эти обеспечивали их владельцам монополию театрального дела. Были запрещены какие бы то ни было представления, кроме тех, которые давали две труппы - Давенанта, называвшаяся труппой герцога Йоркского, и Киллигрью, называвшаяся труппой короля. Естественно, что театры, находившиеся под таким высоким покровительством, не должны

были иметь ничего общего с господствовавшими до революции формами театральных зрелищ. Прежде всего они лишились своего широкого народного характера. Для театров были построены специальные здания, разрабатывавшие архитектурно сценические новшества Иниго Джонса. Они воспроизводили основные типы итальянской театральной архитектуры и принимали за образец ярусные театры, успевшие получить распространение на континенте. Все, что было создано декоративным гением итальянцев и уже нашло доступ в театры других стран, было перенесено в Англию. На сцене впервые появились женщины, что было совершенно немыслимо не только при Кромвеле, но и при Стюартах. Все, что внешне оформляло сценическое искусство, было легко заимствовать и воспроизвести. Для этого требовалось лишь время. Гораздо сложнее было с репертуаром.

Богатейший репертуар эпохи Елизаветы и Якова был в то время легко доступен, и если бы им заинтересовались по-настоящему, то у нас, быть может, оказалось бы очень много пьес, ныне утерянных. Но ренессансный репертуар для вкусов того общества, которое теперь задавало тон в мире искусства, казался чересчур грубым. Конечно, нельзя было зачеркнуть начисто произведения таких блестящих драматургов, как Бен Джонсон, Деккер, Хейвуд, Вебстер, не говоря уже о Марло и Шекспире. Но поставить их на сцену во всей их свободной непосредственности, со всем их пафосом и гуманистической насыщенностью тоже было нельзя. Поэтому Давенант превратил "Макбета" в оперу, а Тэйт закончил "Лиру" счастливым браком Эдгара и Корделии. Ту публику, которая играла руководящую роль при Реставрации, такая драматургия не интересовала. Только Флетчер и Бомонт да разве еще Мессинджер легко утвердились на подмостках новых театров. Но этого, конечно, было мало.

Республика была царством пуритан; они были в то время законодателями во всех областях. Мы знаем очень хорошо, что пуританская поэзия достигала высокого уровня, и творчество Мильтона служит достаточным тому доказательством. Но пуритане ненавидели театр, преследовали все легкомысленное, приходили в ужас от малейших нескромностей, звучавших со сцены. Поэтому режим, победивший пуританство, превозносил то, что кляли пуритане. Театру было суждено стать ареною этой борьбы против пуританизма, и драматургия раскрыла всю глубину морального разложения современного общества. Сопrotивляться, полемизировать пуритане и их сторонники не могли, так как всякая попытка высказать мнение, которое расходилось с господствующим, теперь объявлялась не только пуританской ересью, но и республиканской вылазкою и поэтому подвергалась немедленному полицейскому воздействию. Пуритане могли лишь пассивно протестовать против новых увлечений и новых эстетических идеалов: они просто не ходили в театр. И так как в Лондоне пуританские круги, как и во времена Шекспира, были представлены главным образом городской буржуазией, то именно буржуазия оказалась носительницею этого пассивного сопротивления. Реальное соотношение сил давало буржуазным кругам много возможностей вести и более активную борьбу, но по тактическим соображениям они не хотели ввязываться в нее немедленно и выжидали своего часа. Они были уверены, что ждать им придется недолго, и не ошиблись.

Каковы же были те новые вкусы и взгляды на театральное искусство, которые получили господство на английской сцене? Деятели Реставрации в большинстве своем получили художественное воспитание во Франции, и для них эстетика, царившая на подмостках французского театра, была последним словом художественного вкуса. А во Франции господствовал классицизм. Королями французской сцены были Корнель, Расин, Мольер. Принципы французского классицизма теперь усиленно прививались Англии и насаждались на английской сцене. Сначала казалось, что эта операция не потребует больших усилий. Классицистская драматургия была так тщательно разработана формально, она представляла собою такую логически совершенную схему, что людям, хорошо ориентированным в основах французской поэтики, ее прививка к английскому театру казалась делом простым. Однако практика показала обратное. Все традиции старого блистательного английского театра, увенчанного шекспировым гением, восстали против этого искусственного насаждения, и палadini новой театральной эстетики сразу же запутались в безысходных

противоречиях. Такая судьба постигла самого, быть может, даровитого английского драматурга Реставрации Джона Драйдена (1631-1700). Драйден был типичным оппортунистом во всем: в жизни, в политике, в искусстве, и он решил, что его изворотливость поможет ему и на театре. Все помнили, какие патетические оды складывал молодой тогда еще поэт к ногам всемогущего в то время Кромвеля, и улыбались теперь, читая столь же восторженные гимны по поводу возвращения Карла II. Все помнили его строгие, пуританские высказывания во время революции, но, зная его характер, не удивлялись его столь же строгому англиканизму при Реставрации, как не будут удивляться переходу его в католицизм при Якове II. С такой же легкостью, с какой Драйден примирял симпатии к республике и преклонение пред монархией, он предполагал совместить эстетические системы французского классицизма с признанием великих достоинств шекспировского театра. Его "Опыт о драматической поэзии" (1668) представляет собою вопиющий образец критической путаницы. Драйден хочет, восхваляя Шекспира, не сходить с классицистских позиций и, восхваляя французских драматургов, признавать за Шекспиром "самый обширный и глубокий гений между всеми древними и новыми поэтами". Такая же половинчатость царит и в собственной драматургии Драйдена. Те трагедии, которые ставились на сцене до него, пьесы Давенанта, двух Говардов, Степельтона, были плохими подражаниями французам. Драйден находил, что в них нет того, что создает пьесе настоящий художественный успех: любовных перипетий, уснащенных приключениями, и настоящего героического фона. Он требовал, кроме того, чтобы драматические моменты не прятались за кулисы, а показывались на сцене, как у елизаветинцев, и считал, что появление духов и привидений сильно поднимает интерес к трагедии. В этом стиле написаны трагедии самого Драйдена - он называл их "героическими трагедиями" - "Индийская королева", "Индийский император", "Тираническая любовь", "Покорение Гренады". Художественные недостатки и отсутствие стилевого единства в них так резко бросались в глаза, что появилась пьеска, чрезвычайно остроумно высмеивавшая все их недостатки. Она называлась "Репетиция" и была написана несколькими образованными театралом с герцогом Бэкингемом во главе. Драйден со свойственной ему легкостью немедленно перестроился. Его трагедия "Ауренгзеб" уже свободна от многих прежних недостатков. В ней нет духов и привидений, устранена путаница, более разработаны характеры, действие развивается естественнее, и хотя пьеса написана рифмованными стихами, но в прологе автор признает, что рифма только мешает. В последние годы своей деятельности Драйден много переделывал Шекспира ("Антоний и Клеопатра", "Буря", "Троил и Крессида"), а его собственные трагедии пошли по пути, на который он вступил своим "Ауренгзебом".

Последователями Драйдена были два очень даровитых драматурга - Натаниэль Ли (1657-1692) и Томас Отвей (1652-1685). Самыми славными произведениями первого были "Ревнивые царицы", "Митридат" и "Феодосий", а второго - "Сироты", "Дон Карлос" и "Спасенная Венеция". У Ли с Отвеем ранние произведения писались рифмованными стихами, а более поздние, как у Драйдена после "Ауренгзеба", - белыми. В отличие от Драйдена, и Ли и Отвей умели вложить больше искреннего чувства в свои трагедии и были более, чем он, свободны от холодной риторики. На сцене они пользовались, не в пример Драйдену, громким успехом. Результатом деятельности всех трех драматургов в области трагедии был компромисс между классицистскими принципами французской драматургии и принципами ренессансной драмы. Шекспир и его современники все больше стали предаваться забвению, но и классицистская трагедия не могла утвердиться окончательно.

Трагедия не дает представления о нравах, вкусах и мировоззрении руководящих кругов эпохи Реставрации. Зато комедия является подлинным зеркалом ее общественного быта. Она ставила своей задачей изображение жизни, возможно более близкое к действительности, но в жизни интересовало ее немного: прежде всего быт аристократического общества. Если авторы комедий выводили на сцену представителей других классов, то чаще всего они фигурировали как жертвы разнузданного эгоизма и распущенности представителей дворянства. А распущенность заполняла жизнь аристократии целиком. Освобожденные от

пуританской опеки, люди словно хотели наверстать все, что было упущено за время господства республики. Они словно стеснялись обнаружить самую обыкновенную пристойность и порядочность. Распушенность была тиранической модою, подчинявшей себе все, а комедия развязно и весело, без малейших угрызений совести выносила на подмостки гниль, царившую в высшем свете. Героями нового общества были такие люди, как герцог Бэкингем и граф. Рочестер. Рассказами об их "подвигах" была полна скандальная хроника тех времен. Кажется, самым громким их деянием был такой случай: они наняли придорожную гостиницу в окрестностях Лондона; там, переодетые трактирщиками, они напаивали до бесчувствия людей, заезжавших к ним с женами и дочерьми, и соблазняли женщин. Двор не только не сдерживал царившего вокруг него разврата, но всячески поощрял его. Король подавал всем пример. О непристойностях, которые он себе позволял публично, знали и в Англии и за границей. Это общество требовало от комедии, чтобы она была на уровне царившей морали и ни в коем случае не впадала в проповедь добрых нравов. И комедия покорно и легко выполняла это требование. Такие драматурги, как Джордж Этеридж (1634-1691), Томас Шадуэл (1640-1692), Чарльз Сэдли (1639-1728), Афра Бен (1640-1689), Уильям Уичерли (1640-1715), заполнили подмостки театра Реставрации продукцией своего творчества, от которого до сих пор несет запахом тлена. Все эти драматурги были людьми талантливыми; особенно выделялось совершенно незаурядное дарование Уичерли. Комедии их технически сделаны превосходно. Композиция, яркий бытовой колорит, диалог - на высоком уровне. Но все испорчено нарочитым духом разнузданности. В распушенности авторы не уступали персонажам своих комедий. Моральный уровень драматургов был весьма невысок. Афра Бен была одинаково на высоте как писательница, куртизанка и шпионка. Она переключилась на драматургию после того, как ей дали отставку по ее последней профессии. Но писательницей она была очень даровитой. Ее комедии и особенно роман "Ориноко" - явления выдающиеся. Уичерли своей наружностью прельстил королевскую фаворитку леди Кэстельмен и сделался своим человеком в аристократическом кругу. Он был дружен с Рочестером и Бэкингемом, несколько раз менял вероисповедание, прославился самым бесстыдным распутством.

В стилевом отношении все драматурги, писавшие комедии, шли от Мольера, но им были совершенно чужды мольеровские здоровые гуманистические идеалы и его великолепный реализм. И Уичерли и Шадуэл давали натуралистическое изображение жизни: общество Реставрации не сумело бы оценить по-настоящему мольеровский реализм. Уичерли написал четыре комедии: "Любовь в лесу", "Ганцовальный учитель - джентльмен", "Сельская жена" и "Прямодушный". Первая из них была поставлена в 1669 г., последняя в 1675 г. Излагать их содержание можно лишь в самых общих чертах, ибо малейшее углубление в детали превратит изложение в ряд непристойных сцен и анекдотов. И тем не менее "Прямодушный" - превосходно сделанная комедия, лучшая из всех. Уичерли взял за образец мольерова "Мизантропа", но подражание ограничилось у него чисто внешними деталями. Суровый протест против ничтожества современного общества исчез, чтобы дать место непристойным сценам. А "Сельская жена" воскрешает ситуации теренциева "Евнуха": молодой человек выдает себя за кастрата, чтобы без помехи соблазнять жен у поверивших ему простаков. Комедиям этого рода успех создавала не фабула, а главным образом непристойные натуралистические детали. Пуритане называли такие комедии "школою разврата", и это был, кажется, единственный случай, когда в критике театра они были правы.

По мере того как распушенность аристократического общества становилась все более циничной, оппозиция пуритан делалась смелее. Они уже не ограничивались пассивным сопротивлением, а начинали повышать голоса. Культурная борьба шла параллельно политической, и обе вместе кончились в тот момент, когда преемник Карла II, брат его Яков II, открытым переходом в католицизм переполнил чашу народного долготерпения. Революция 1688 г. покончила навсегда со Стюартами. Революция была компромиссом между крупными землевладельцами и буржуазией. "Английская "аристократия", - говорит Энгельс, - со времени Генриха VIII не только не противодействовала развитию

промышленности, но, наоборот, старалась извлекать из нее пользу". Это еще раз было продемонстрировано при свержении Стюартов. "Политические "победные трофеи", - продолжает Энгельс, - должности, sinecуры, высокие оклады - доставались на долю знатных родов земельного дворянства с условием: в достаточной мере соблюдать экономические интересы финансовой, промышленной и торговой буржуазии. Эти экономические интересы уже тогда были достаточно сильны; в конечном счете они определяли собою общую национальную политику... С этого времени буржуазия стала скромной, но признанной частью господствующих классов Англии" {Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. 2-я, стр. 298.}.

ДРАМАТУРГИЯ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Идеология буржуазии все еще определялась пуританскими взглядами. Теперь уже ни экономические, ни политические мотивы не могли питать ту моральную философию, которая в боевые времена первых Стюартов объединяла пуритан для борьбы с "бесовскими зрелищами". Но ее питали особенности той драматургии, которая была возвращена в годы Реставрации. Режим Реставрации был упразднен, но культура ее и нравы остались. Пуританам было на чем изощрять свой боевой пыл, ибо дух распушенности пустил слишком глубокие корни, чтобы с ним можно было покончить так же просто, как с плохим королем. Еще долгие годы после "достопавной революции" он давал о себе знать. И творчество самого талантливого из драматургов этого времени Уильяма Конгрива (1670-1729) еще целиком складывалось под влиянием реставрационных вкусов, хотя первая его комедия "Старый холостяк" была поставлена через пять лет после революции. Конгрив, как и Уичерли, принадлежал к аристократии, прожил жизнь в кутежах и разгуле. В своем творчестве он тоже следует за Мольером. Но он умеет великолепно наблюдать жизнь и, не в пример Уичерли и Шадуэлу, не идет покорно за фактами, а подчиняет их своей творческой воле. Поэтому его комедии не в такой мере страдают от натурализма, как комедии Реставрации. Три его пьесы - "Двоедушный", "Любовь за любовь" и "Пути светской жизни" - принадлежат к лучшим образцам английской комедии этого времени, хотя моральный уровень героев и самого автора почти так же невысок, как и в комедиях Уичерли. Когда Конгрива упрекали в том, что из четырех женщин, выведенных в "Двоедушном", три развратницы, он отвечал, что не его в том вина, что три четверти женского пола порочны.

Комедии Конгрива сделаны с большим мастерством. Разработка интриги, ситуации, диалог - все блестяще. Действие идет естественно и убедительно. Оно разворачивается непринужденно, весело, сопровождаемое непрерывными остроумными пикировками действующих лиц. Шеридану, а впоследствии и Уайльду было легко писать после того, как они учились тайнам комедийной драматургии у Конгрива. Недаром он пользовался такой популярностью у современников.

Творчество Конгрива было самым ярким явлением послереставрационной драматургии. И отнюдь не случайно, что именно комедии досталось первое место в драматургии. Трагедия после "достопавной революции" должна была надолго если не умереть, то впасть в летаргию. "Компромисс", о котором говорит Энгельс, выплеснул на поверхность жизни культ чистогана, коммерческую расчетливость, умеренность и аккуратность. Единственной поэзией, имевшей универсальный успех, была поэзия счетной книги. Кого могло интересовать кипение трагедийных страстей? Поэтому, когда несколько позднее у Джона Денниса и Джозефа Аддисона трагедия возродилась, она была такая беспорывная, такая умеренная и аккуратная. Но и комедия должна была завоевывать право на существование упорной идеологической борьбой против пережитков пуританского ханжества.

Политические условия, установившиеся после революции 1688 г., позволяли оппозиции проводить свои взгляды. Теперь уже не ставили знака равенства между пуританизмом и

республиканством; к тому же острота пуританских выступлений мало-помалу сглаживалась. Все меньше и меньше говорят о пуританстве как о политическом факторе, и все больше английская буржуазия выступает как общественная группа с определенными культурными интересами и вкусами. Но дух пуританства выветривался медленно. Одним из последних его ярких проявлений был выход книги Джереми Кольера "Краткий очерк безнравственности и кощунства английской сцены" (1698). Хотя Кольер был ярким сторонником Стюартов, выступал в защиту изгнанного Якова и был даже прикосновенен к заговору на жизнь Вильгельма, он тем не менее бурно восстал против той драматургии, которая была больше всего мила сердцам обоих Стюартов.

В своей книге Кольер бичует "распушенность" театра, его "кощунство", "насмешки над духовенством", "безнравственность, поощряемую сценой", критикует несколько пьес, которые, по его мнению, представляют типичные примеры того, что он разоблачал. В заключительной главе Кольер разбирает "взгляд язычества, церкви и государства на театр". Вывод из всего памфлета таков: "Ничто не может быть вреднее, чем театр, для благочестия и религии. Театр покровительствует таким страстям и награждает такие пороки, которые противны разуму". На основании всех этих рассуждений Кольер настойчиво требует реформы театра.

Книга Кольера вызвала, разумеется, множество возражений, в том числе и со стороны драматургов. Тем не менее она не только произвела сильное впечатление, но и привела к практическим последствиям. Объясняется это, конечно, не какими-нибудь чрезвычайными талантами пуританствующего священника, а тем, что сказанное им, хотя и в преувеличенном виде, выражало мнение таких общественных групп, которые теперь, при новых условиях, могли проводить свою точку зрения и свои вкусы. Во всяком случае комедийная драматургия, появившаяся на сцене после выхода книжки Кольера, уже сильно отличается от прежней. Ибо Кольер встречал поддержку в новой публике, наполнявшей зрительный зал и определявшей успех или неуспех любой пьесы. Теперь светские щеголи в партере и светские дамы в ложах уже не были единственными посетителями театров, как при Реставрации. В театр пришла интеллигенция, в театр стала приходиться буржуазия, заглушавшая свои пуританские страхи. В галлерее, раньше целиком отданной многочисленной дворянской челяди, теперь, расталкивая ее все более и более энергично, размещались ремесленники и торговцы. Вся эта новая публика умела очень решительно выражать свое мнение. И это действовало.

Комедии вроде тех, которые писались Уичерли и Конгривом, стали теперь невозможны на сцене. Два наиболее популярных драматурга - Джон Ванбру (1664-1726) и Джордж Фаркер - должны были внести в свое творчество некоторые коррективы, подсказанные поворотом общественного мнения. Первые две комедии Ванбру, поставленные до появления книжки Кольера, - "Рецидив" и "Оскорбленная супруга", - ничем не отличаются от комедий Реставрации. К следующим своим комедиям - "Эзоп" и "Ложный друг" - Ванбру должен был предпослать объяснительные прологи. В прологе ко второй пьесе он говорит: "Вы, черствые реформаторы нечестивого века, будьте хоть раз справедливы к нам. Вот мы теперь подчиняемся вашим требованиям, чтобы заслужить вашу благосклонность, и предлагаем вам пьесу, такую нравственную, что даже боимся за ее успех". Эта "нравственная" пьеса обращается за сюжетом к репертуару испанской комедии "плаща и шпаги"; в нем развратник, победоносный герой прежних комедий, терпит заслуженное наказание в конце пьесы. Но Ванбру, повидимому, все-таки чувствовал себя выбитым из колеи новыми требованиями к театру. Он решил пойти по линии наименьшего сопротивления: стал переделывать комедии Мольера и Данкура.

Ту же эволюцию претерпел и Фаркер. Первая его пьеса "Любовь и бутылка" лучше всего выражает его подлинное направление и, так же как и первые комедии Ванбру, написана в духе драматургии Реставрации. В следующих комедиях, которые вышли уже после 1700 г., он меняет вехи. Ему это удалось не сразу. В пьесах "Верная супружеская пара" и "Сэр Гарри Вильдер" у него то и дело прорываются легкомысленные, часто циничные речи и взгляды.

Но комедия "Братья-соперники" уже обнаруживает серьезный поворот. В предисловии автор говорит о том, что существуют проступки, которые достойны кары, но они для трагедии слишком незначительны. Так как их нельзя оставлять безнаказанными, то, очевидно, их надо показывать не в трагедии. Действующие лица в этих случаях слишком мелки, чтобы быть героями трагедии. "Что с ними делать? Естественно, они должны стать предметом комедии". Тут уже имеется некоторая принципиальная установка, которая может быть рассматриваема как первая мысль о новом жанре, о буржуазной драме. "Братья-соперники" - пьеса о двух братьях, сыновьях лорда Вудби. Старший любим отцом, младший выгнан им из дому и идет по скользкой дорожке мошенничеств и легкой наживы. В конце пьесы после целого ряда сложных приключений порок оказывается наказанным, а добродетель торжествует.

После Ванбру и Фаркера комедия идет более быстрыми темпами в направлении от распушенности к серьезности и все больше проникается нравоучительными элементами. Этот процесс совпадает с большим культурным течением, которое в это время переживает английская литература и частью вся английская культура и которому суждено было найти широкие отголоски во всей Европе. Мы говорим о так называемом Просвещении. Англия, опередившая Европу по своему хозяйственному и социальному развитию, первая стала на путь просветительской идеологии и первая выработала те формулы, которые будут иметь хождение в дальнейшем по всей Европе. По мере того как европейские страны будут переживать те же стадии общественного развития, просветительские идеи будут углубляться и уже вне Англии достигнут полного развития.

Английская буржуазия стала "скромной, но признанной частью господствующих классов", начиная уже с первых десятилетий XVIII века. Доктрина английского Просвещения развертывалась в двух направлениях. Первое, оптимистическое, было представлено Шафтсбери. Оно говорило об идеале гармонической буржуазной личности и о моральном самоусовершенствовании, как пути к нему. Это - доктрина "золотой середины". Другое направление, представленное МанDEVИЛЕМ и несравненно более ярко Джонатаном Свифтом, наоборот, разоблачало противоречия буржуазного прогресса и призрачный характер оптимизма Шафтсбери, показывало несовместимость буржуазной морали с практикой буржуазного общества.

Появляющиеся в это же время журналы популяризируют идеалы Просвещения. Аддисон и Стиль, главные деятели журнальной пропаганды просветительских идей, проповедают главным образом идеи Шафтсбери, и драматургия этих десятилетий с тем большей легкостью идет рука об руку с этим направлением английского Просвещения, что Ричард Стиль (1672-1749) является одновременно и драматургом и публицистом-просветителем. Но гораздо раньше, чем Стиль вступил на путь драматургической пропаганды буржуазных идей, на английской сцене появились комедии актера Колли Сиббера (1671-1757), который должен быть признан основоположником просветительской бытовой нравоучительной комедии. Его первая пьеса "Последняя уловка любви" (1696) изображает похождения Ловеласа, того героя, имени которого Ричардсон вскоре сообщит мировую популярность. Ловелас женат, но бросает жену, ведет разгульную жизнь и только под конец раскаивается и возвращается в лоно семейной жизни. Та же нравоучительная линия, которая особенно охотно разрабатывает одну излюбленную тему - ссору супругов и их примирение, - продолжается в следующих комедиях Сиббера: "Беззаботный муж" (1704) и "Последняя ставка, или Мщение жены" (1707).

В этом же направлении развертывалась деятельность Сюзанны Сентливр (1667-1723), хотя эта плодовитая писательница и пользовалась главным образом французской тематикой. Все ее симпатии были на стороне реставрационной комедии нравов, как сценического жанра. Такие ее пьесы, как "Игрок" (1705), "Игорный стол" (1705), "Хлопотун" (1709), показывают, что автор не только владеет искусством интриги, но умеет рисовать яркие фигуры. Большая сценичность ее комедий создала им прочный успех, очень длительный. Многие ее пьесы держатся на сцене до сих пор. И Сиббер и Сентливр еще не вполне порывают с драматургией Реставрации и пользуются многими ее приемами.

Стиль гораздо последовательнее вступает на новый путь, ибо, как публицист, он вполне сознательно воспринимает перемены, которые произошли и в реальном соотношении общественных сил и в настроении той группы, которая все увереннее идет к господству. Первая комедия Стиля "Похороны" разоблачает пороки и лицемерие общества и бичует светских щеголей. Вторая его пьеса "Любовник-лжец" пользуется мотивами корнелева "Лжеца", действие которого перенесено в английскую среду. Лучшее произведение Стиля - его последняя комедия "Искренние любовники", которая и по сюжету разработана гораздо лучше и по тенденции последовательнее, чем его прежние работы. В этой комедии Стиль окончательно становится на путь сентиментальной драматургии. Много из того, что созрело лишь в более позднее время, уже намечено у Стиля, и его последователям оставалось только развивать дальше его сценические приемы.

Так совершается переход к буржуазной драме. Герои Стиля уже представители буржуазного общества, в то время как у Сиббера и Сентливра еще фигурируют аристократы. Стиль гораздо чаще показывает на сцене обстановку интимного семейного быта. Сентиментально-нравоучительная комедия была главным орудием борьбы против принципов аристократического театра.

В этом же направлении действовали еще два жанра. Первым была ранняя мещанская трагедия, в которой подвизались Томас Соутерн (1660-1746) и Николай Роу (1674-1718). Из пьес первого наиболее популярна была "Роковая свадьба", где изображается судьба женщины, покинутой мужем и соблазненной его братом. И в этой и в других его пьесах подлинного трагического пафоса больше, чем у любого из современников. Как писатель гораздо более, чем Соутерн, интересен Роу. Уже одно то, что он был первым биографом Шекспира и выпустил в свет первое сколько-нибудь научное издание его сочинений, обеспечивает ему почетное место в истории английского театра. Но он был в то же время и незаурядным драматургом. Он продолжал традиции реставрационной "героической трагедии" и, как подобало знатоку Шекспира, с величайшим презрением относился к канонам французского классицизма. В "Честолюбце" Роу подражал Отвею, в "Красивой грешнице" он взял тему Мессинджера. Его творчеству была свойственна сентиментальная патетика, сказавшаяся отчетливее всего в таких пьесах, как "Джен Шор", в которой автор вернулся к историческому сюжету времен войны Роз, разработанному уже до него Томасом Хейвудом.

Другим жанром, который добивал старую комедию, была опера, и в этой области английская драматургия создала одно действительно выдающееся произведение: "Оперу нищего" Джона Гэя (1685-1732). Сюжет ее принадлежит Свифту. Это история обольстительного атамана разбойников Макхита, у которого в разное время перебивало шесть жен; все они - каждая с ребенком на руках - являются к нему на свидание в тюрьму, где он ждет казни. Помилование совершает перелом в его жизни: вместе с единственной венчаной женой он готовится стать добродетельным семьянином.

"Опера нищего" имела потрясающий успех. Он объясняется тем, что в ней, помимо крупных литературных и музыкальных достоинств, помимо захватывающего веселья, - две сатирические линии. Рассказывая о разбойниках высокого полета, о том, как им удается спастись от законных кар за преступления, о подкупах, о подкупности чиновных лиц от писца до министра, Гэй метил в Роберта Уолпола, главу кабинета, который санкционировал и покрывал все то, что разоблачалось в опере. Недаром Уолпол, демонстративно аплодировавший сатирическим куплетам, направленным против него, запретил представление оперы "Полли", служившей продолжением "Оперы нищего". Эта политическая сатира и создала опере ее неслыханную популярность. В один зимний сезон 1728 г. она прошла шестьдесят два раза. Своим произведением Гэй одновременно выступал и против итальянской оперы, которая пользовалась покровительством аристократической части общества. И так как осмеянию подверглось любимое зрелище аристократии, то и эта сатирическая линия имела политический смысл. Гэй заменил излюбленные итальянские речитативы разговорной речью, а бравурные арии - мелодиями популярных народных песен.

В дальнейшем развитии английской оперы эти "балладные" новшества Гэя сыграли очень большую роль.

Все эти жанры предвещали и подготовляли появление на сцене настоящей буржуазной драмы, связанной главным образом с именами Джорджа Лилло (1693-1739) и Эдуарда Мура (1712-1757). Лучшей пьесой Лилло был "Лондонский купец". Она снискала огромную популярность не только в Англии, но и за границей, где она явилась провозвестницей нового направления в драматургии. Пьеса была поставлена в 1731 г., когда буржуазия уже заняла прочное место в английской социальной жизни. Сам Лилло принадлежал к этой новой буржуазии, хотя по происхождению был голландцем: он был ювелир и прекрасно знал купеческую среду. Сюжет пьесы - история молодого приказчика Джорджа Барневеля, который, влюбившись в куртизанку, обкрадывает своего хозяина и убивает дядю. И Барневеля и его возлюбленную ждет виселица. Перед казнью Барневель произносит знаменитый монолог, в котором сокрушается о своих поступках и горько оплакивает свою участь. Лондонские купцы заставляли своих приказчиков в обязательном порядке смотреть эту пьесу: чтобы не вздумали ненароком пойти по следам Барневеля.

Свою принципиальную точку зрения Лилло изложил в прологе к "Лондонскому купцу". "Трагедия, - говорит он там, - нимало не утратит своего достоинства, если будет приспособляться к жизни большинства людей. Ее величественность вырастет сообразно широте ее воздействия и количеству людей, это воздействие испытывающих. Если бы монархи и им подобные одни были бы подвержены несчастьям, проистекающим от грехов или недостатков их самих или людей их окружения, было бы правильно рисовать в трагедии только характеры людей высокого ранга. Но совершенно очевидно, что в действительности господствует обратное положение". Из этого вытекает тезис, что трагедия может изображать судьбу обыкновенных людей. Эта декларация Лилло должна была без конца повторяться в разных вариантах на многих языках. Лилло формулировал эти мысли первый.

Та же тенденция проводится в пьесе Мура "Игрок" (1753). Старая тема о разлагающей роли карточной игры здесь трактуется в обстановке буржуазного общества XVIII века. Ее герой Беверлей проматывает свое состояние за игорным столом, совершает ряд бесчестных поступков, попадает за них в тюрьму и там лишает себя жизни. Но, как и герой Лилло, перед смертью он обращается к зрителям с предостерегающим монологом. В пьесе фигурирует и злой гений героя, буржуазный Яго, влюбленный в его жену. Он является главным виновником всех злоключений Беверлея и под конец терпит кару.

Огромный успех буржуазной драмы эпохи Просвещения, несмотря на ее откровенно нравоучительный характер, круто оборвал всякие попытки воскрешения классической трагедии. Этому способствовало еще и то, что трагедия в XVIII веке не нашла ни одного яркого представителя. Единственным писателем, создавшим нечто выдающееся в трагедийном жанре, был Джозеф Аддисон (1672-1719), товарищ Стиля, журналист. Его пьеса "Катон" (1713) имела успех и даже удостоилась похвалы Вольтера. Но похвала, повидимому, относилась больше к жанру, чем к пьесе. Трагедия лишена страстей, написана без всякого внутреннего волнения, но, согласно общему направлению просветительских доктрин, корректно прославляет гражданские добродетели и служение общественному долгу в ущерб личным чувствам и интересам. Сколько-нибудь выдающихся преемников Аддисон не имел.

Дальнейшее развитие общественных настроений в области драматургии должно было отразиться постепенным усилением интереса к комическому жанру в широком смысле этого слова. Трагедия классического стиля совершенно утратила свою популярность. Буржуазная драма пользовалась не столько успехом, сколько сдержанным уважением. Ее ходили смотреть, потому что это было цинической модой, а иногда и обязательством. Но настоящему театру привлекал комедией, фарсом, комической оперой. Во всех этих жанрах сатира начинала проглядывать все более и более отчетливо. А так как сатира осмеливалась уже касаться и таких объектов, которые считались неприкосновенными с точки зрения интересов господствующей теперь буржуазии, - против неумеренного развития комического

жанра были приняты меры. В 1737 г. был издан закон о театральной цензуре, в котором еще раз проявилось неумирающее пуританское лицемерие. Закон резко оборвал развитие комического жанра и оказал самое губительное влияние на все дальнейшее развитие английской драматургии.

Между тем комический жанр имел блестящие перспективы. Уже намечалось мощное сатирическое направление, которое обрушило взрывы веселого смеха на некоторые устойчивые черты общества. Этому направлению отдавал свои силы такой крупный представитель литературы, как Генри Фильдинг, великий романист (1707-1754). Бернард Шоу называет Фильдинга наряду с Шекспиром величайшим драматургом Англии. Если это и сильно преувеличено, то во всяком случае намечает масштабы для суждения о пьесах автора "Тома Джонса". Фильдинг десять лет (1727-1737) работал для театра. Он культивировал не дух, а приемы и форму реставрационной комедии: ее искрометный диалог и ее яркую сценичность. Такие его пьесы, как "Урок старикам", "Дон Кихот в Англии", "Пасквин", "Исторический реестр за 1736 год", имели головокружительный успех, ибо разоблачали пороки уже не аристократического, но буржуазного общества: погоню за наживой, подкупность чиновничества и все, что было связано с вакханалией первоначального накопления.

В "Дон Кихоте" славный рыцарь и не менее славный его оруженосец Санчо Панса ведут такие разговоры, которые в наивной якобы форме описывают политические нравы Англии. "Пасквин" имеет подзаголовок: "Драматическая сатира на современность в форме репетиции двух пьес, а именно, комедии под заглавием "Выборы" и трагедии под заглавием "Жизнь и Смерть Здравого смысла". А в "Историческом реестре" соль в том, что все стараются подкупить кого-нибудь или принимают от кого-нибудь взятку. В конце концов появляется Квидам, т. е. некто, который подкупает всех и в котором зрители радостно узнают Роберта Уолпола.

Закон 1737 г. был издан главным образом для того, чтобы зажать рот Фильдингу, донявшему правящие группы "Пасквином" и "Историческим реестром". Рядом с Фильдингом работала целая плеяда более мелких драматургов, мастеров сатирического жанра: актер-памфлетист Юнг Фут (1720-1777), автор язвительных миниатюр, Кери, Мерфи и другие. Закон 1737 г. заставил замолчать также и их.

Развитие комического жанра пошло теперь по иному, более умеренному пути. Памфлетная сатира была скована, и комедия усвоила тон бытового реализма, в котором сатирические ноты звучали мягче и слабее. В этом жанре лучшее, что было создано английской драматургией, принадлежит творчеству Джорджа Кольмана-старшего (1732-1794), Оливера Гольдсмита и Ричарда Шеридана.

Это направление комедии тесно смыкалось, с одной стороны, с реалистическими буржуазными романами Фильдинга и Смоллета и, с другой стороны, с живописью Гоггарта, мотивы которой особенно ярко проявляются в комедиях Кольмана, например, в "Тайном браке". Гольдсмит (1728-1774) написал всего две комедии; из них вторая - "Она унижается, чтобы победить" - до сих пор не сходит со сцены не только в Англии, но и за ее пределами. Она написана совсем по-другому, чем знаменитый роман Гольдсмита "Векфильдский священник". В ней нет и следа того сентиментализма, которым насыщен роман, хотя общественная тенденция и романа и комедии одна и та же. Гольдсмит издевается над модным устремлением в столицу сельских джентльменов. И в комедии гораздо меньше, чем в романе, заметна идеализация помещичьего быта: она не вязалась с жанром. Комедия сделана не без влияния французской комедии, особенно Мариво. Но она вполне оригинальна и с величайшей жизнерадостностью, живо и весело изображает родной английский быт.

Еще более решительным успехом, чем Гольдсмит, была увенчана драматургическая деятельность Шеридана (1751-1816). Он был одним из самых ярких типов английской радикальной буржуазии своего времени. Богато одаренный от природы, неизменный баловень успеха, он прожил сказочно интересную жизнь. Байрон говорил про него, что он был первым во всем, за что брался: он написал лучшую оперу ("Дуэнья"), лучший фарс

("Критик"), лучшую комедию ("Школа злословия"), произнес лучшую парламентскую речь (сокрушительная филиппика против Уоррена Гастингса, ограбившего Индию). Из всего написанного Шериданом для театра две пьесы, наряду с комедией Гольдсмита, до сих пор составляют украшение английской комедийной сцены: "Соперники" и особенно "Школа злословия".

Все, что дала драматургии комедия эпохи Реставрации и что было усовершенствовано Фильдингом и Гольдсмитом, в комедиях Шеридана заблестало новыми, ослепительными красками. Диалог Шеридана играет и искрится, как благородное вино, и так же кружит головы. Шеридан многим обязан Мольеру, у которого он учился сатирической патетике, и, быть может, Бомарше, "Севильский цирюльник" которого появился на сцене за два года до "Школы злословия". Шеридан беспощаден к тем порокам английского общества, которые цензура не запрещала высмеивать. Он бичует лицемерие, ханжество, злословие и смело берет под свою защиту беспутство, если под ним скрываются благородные задатки. Огонь шеридановой сатиры направлен прежде всего на представителей английской аристократии. Именно ее пороки осмеивает "Школа злословия". Но политическое жало у сатиры было вырвано законом 1737 г. Шеридан не мог сделать даже таких выводов из своей критики, которые сделал Фильдинг.

Комедии Фильдинга, Гольдсмита и Шеридана, несмотря на цензуру, сделали свое дело. Они утвердили сатирический жанр и убили буржуазную драму. Пропаганда общественной морали отныне должна была совершаться на сцене с помощью смеха, а не слез.

СЦЕНА И СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

В 1682 г. игравшие в Лондоне две труппы - труппа короля и труппа принца Йоркского - в силу королевского указа слились воедино и получили в свое распоряжение Дрюри-Лэнский театр. Некоторое время театр работал хорошо, но потом начались недоразумения между актерами и администрацией. В 1695 г. лучшие актеры театра во главе с Томасом Беттертоном ушли из труппы и основали собственный театр. Так было положено начало второму театру в Лондоне, который в 1732 г. обзавелся новым помещением в Ковент-Гардене. Оба театра, и Дрюри-Лэнский и Ковент-Гарденский, существуют до сих пор. При своем возникновении они были не единственными: наряду с ними работали мелкие театры, в которых давались комические оперы и фарсы.

Большие театры, как уже указывалось, были построены по типу итальянских ярусных театров, хотя некоторые детали, например, выдающийся вперед просцениум, несомненно реципировали традиции елизаветинского публичного театра.

Как и репертуар, актерское искусство, складывавшееся по-новому в эпоху Реставрации, отражало влияние французского театра. Английские актеры стали учиться у французов, когда на французской сцене преобладала классицистская манера игры: та, против которой боролся Мольер в "Версальском экспромте". Напевная декламация, балетная поступь, напыщенные широкие жесты - словом, все, что было противоположно простоте и реализму, было целиком пересажено во время Реставрации на сцену английских театров. Конечно, в трагедиях влияние французов отражалось гораздо более сильно, чем в комедиях, ибо комедия, в силу своих жанровых особенностей, не допускала столь преувеличенных ходульных приемов. Но влияние Франции все-таки было настолько сильно и укоренилось так прочно, что английскому театру понадобилось много десятилетий для того, чтобы его преодолеть. Крупнейшие и наиболее талантливые актеры понимали недостатки этой манеры и вели с нею борьбу с самого начала. Беттертон (1635-1710) едва ли не первым пытался внести свежую струю в актерское мастерство. Он был актером преимущественно на трагические роли, много играл Шекспира, и именно шекспировский репертуар привел его на новый путь. Он чувствовал несоответствие французской манеры трагедийной игры с

мощным реализмом Шекспира и, хотя играл Шекспира не по подлинному тексту, а по переделкам, стал отступать и от напыщенной декламации, и от условных жестов, и от "менуэтной выступки". В его игре появились вспышки подлинного чувства и естественность. Современники особенно отмечали впечатление, производимое им в сцене с платком в "Отелло" и в сцене с тенью отца в "Гамлете". Но влияние Беттертона было невелико. Его последователи Бартон Бус, Дэдли, Джемс Куин держались старых приемов, ибо они нравились публике и встречали одобрение со стороны критиков, даже таких чутких, как Аддисон. На сцене царил не только напыщенная патетика и риторическая, чуждая реализму декламация, но и полное нежелание придерживаться естественности. Даже лучшие актрисы и актеры, произнося свои монологи, выходили на просцениум и, закончив их, удалялись в глубину, совершенно не интересуясь тем, что делают на сцене их товарищи. Актрисы же без стеснения переглядывались со знакомыми в зрительном зале.

Джемс Куин (1693-1766) царил на английской сцене в течение нескольких десятилетий. Он был премьером Ковент-Гарденского театра. Пока у него не было конкурентов, а публика и критика были на его стороне, Куин считал свою манеру игры непогрешимой. Он ни за что не хотел сдавать свои позиции и тогда, когда рядом с ним стали работать на сцене актеры иных художественных воззрений. Даже когда поднялась первая волна популярности Гаррика, он пренебрежительно говорил, что увлечение молодым актером - мода, которая быстро пройдет.

Однако еще до середины XVIII века стало очевидно, что куиновская манера игры доживает свои последние дни. Гаррик вовсе не был первым, кто наносил ей удары. Еще до него выступил Чарльз Маклин (1699-1797), который сделал попытку круто порвать с приемами классицистской школы. Ему, как и Беттертону, сильно помог в этом отношении Шекспир, репертуар которого Маклин особенно любил. Он больше всего прославился исполнением роли Шейлока, которую он первый стал играть не в комическом плане. Он играл пьесу не в старых переделках, а по подлинному тексту, что давало крепкую опору его замыслу. В его исполнении выступали на первый план элементы реализма в жестах, декламации и сценических движениях.

Но подлинным реформатором сцены был Давид Гаррик (1716-1779). Один из его современников, драматург Ричард Кемберленд, так характеризует впечатление, произведенное его игрой: "Когда Гаррик появился на сцене и произнес свои первые слова, можно было подумать, что за эту короткую сцену театральное искусство перешагнуло через целое столетие".

Гаррик родился в семье небогатого офицера, полуфранцуза по происхождению. Он собирался сделать сына адвокатом, и Давид начал учиться в Лондоне. Но любовь к театру была сильнее. Он бросил ученье и стал под попеченьем дяди-винооторговца торговать вином, а все свободное время проводил в театре или около театра. Он заводил дружбу с актерами, тесно сблизился с Маклином, общение с которым обнаружило единство их взглядов на актерское мастерство и укрепила Гаррика в его намерении вести борьбу со старой актерской школой. В 1740 г. ему удалось случайно, вследствие болезни актера, выступить в небольшой роли в Дрюри-Лэнском театре. Такие возможности повторялись не раз. Гаррик привыкал к сцене, а в октябре 1741 г. впервые выступил в роли, которая сделалась одной из его коронных, - в Ричарде III. Выступление состоялось в маленьком лондонском театре на окраине, куда искусная реклама привлекла много публики. Роль Ричарда III любил Куин, и лондонцам было интересно посмотреть, как будет играть ее неведомый никому молодой актер. Успех был потрясающий. И когда театр, в котором играл Гаррик, закрыли, он немедленно получил ангажемент в Дрюри-Лэн.

В первый же сезон Гаррик сыграл в этом театре не только Ричарда, но и Лира и Отелло, а также несколько более мелких ролей. Среди них занимала видное место роль Бейса в "Репетиции" Бэкингема, которая давала возможность Гаррику блеснуть необыкновенным даром имитации. Ближайшие шесть лет Гаррик расширял свой шекспировский репертуар, сыграв Макбета, Гамлета, Бенедикта из "Много шума из ничего", Ромео. Из комических

бытовых ролей ему особенно удалась роль Абея Дреггера в "Алхимике" Бена Джонсона. В 1746 г. Гаррик сделался совладельцем Дрюри-Лэна. С этого времени до 1763 г. он непрерывно работал в Дрюри-Лэне, где переиграл множество ролей и приложил немало усилий, чтобы поднять значение театра и актеров в общественном мнении. В 1763 г. он предпринял большое турне по Европе, посетил Париж и крупнейшие итальянские города, а вернувшись после поездки в Англию, ввел в своем театре все новшества, с которыми он познакомился и которые считал полезными: полную реформу освещения, механизмы для театральных трюков и пр. Он продолжал работать в театре вплоть до 1776 г., когда продал свой патент Шеридану и удалился на покой, сопровождаемый неслыханными овациями после последнего спектакля.

Когда Гаррик выступил в первый раз в "Ричарде III", его манера игры, простота движений и декламации вызвала сначала глубокое изумление. Публике было трудно привыкнуть к тому, что на театре не звучит напыщенная речь и не царят размеренные, немотивированные балетные движения. Но когда сквозь эту простую игру стало пробиваться искреннее чувство, когда актер загорелся страстью, не отступая от простоты и человечности, публика ему поверила. А когда Гаррик уходил со сцены после тридцатипятилетней работы, о старой манере уже все забыли. Реализм Гаррика торжествовал, и все сценическое искусство шло вослед его творчеству. Искусству Гаррика были свойственны некоторые особенности, которые были вполне в духе его времени. Так, в его реалистическую игру проникали элементы царившего в литературе сентиментализма, окрашивая, например, роль Гамлета и многие роли бытового драматического репертуара.

Гаррик был не только актер, но и крупный художественный руководитель. Он отдавал очень много времени воспитанию молодых актеров, и к моменту его смерти все новое поколение сценических деятелей единодушно и благодарно признавало его своим учителем. Как директор он старался всячески оздоровить атмосферу, окружающую театр. Он добился удаления публики со сцены, завел очень большой театральный гардероб, чтобы актерам и особенно актрисам не приходилось оплачивать театральные костюмы, - все знали, к каким последствиям вела эта необходимость. Гаррику же принадлежит и другая заслуга, которая перерастает тесную область сценического мастерства и становится фактом культурной истории. Это - возрождение Шекспира. Простые цифры показывают заслугу Гаррика в этом отношении. В сезон 1708/09 г. в Дрюри-Лэнском театре было поставлено 13 спектаклей Шекспира, в сезон 1718/19-14, в 1728/29-17, в 1738/39-22, в 1748/49-44. Это сделал Гаррик.

Гаррик играл в тридцати пяти пьесах Шекспира. Среди них были все великие трагедии Шекспира, большинство его хроник и комедий. При этом Гаррик заботился о том, чтобы удалить со сцены старые переделки, восходящие ко временам Реставрации и имеющие на себе печать французских классицистских вкусов. Если ему и не пришлось показать английской публике подлинного Шекспира во всей его непосредственности и страстности, то во всяком случае он изгнал со сцены переделки, искажавшие творения великого драматурга. Гаррик, принимая во внимание и вкусы публики и уровень ее литературной подготовки, обрабатывал текст для сцены. Часто он сокращал его, а иногда даже присочинял к нему эффектные тирады под занавес. Так, "Макбет" обогащен у него, предсмертным монологом героя, "Гамлет" и "Ромео" им ретушированы, да и другие пьесы, особенно те, в которых он любил играть, содержат ряд его поправок. Заставляя своих актеров играть Шекспира, он должен был вести с ними, помимо сценической, еще и большую культурную работу, чтобы внушить им сознание лежащей на них большой ответственности. До него даже крупные актеры довольно часто играли свои роли, не зная содержания пьесы. Например, актриса Притчард исполняла роль леди Макбет, не потрудившись прочитать всю трагедию. В конце концов Гаррик добился, что актеры постепенно пришли к сознанию необходимости более культурного отношения к сценическому искусству. Когда это было достигнуто в шекспировском репертуаре, новые традиции постепенно распространились и на всю актерскую работу.

Деятельность Гаррика знаменует большой рубеж в истории английского театра. Это сознавали не только англичане. Лучшие сценические деятели других стран, имевшие возможность познакомиться с его игрой, были большими его поклонниками. Облагораживающее влияние его искусства чувствовали даже люди, не работавшие в драме. Реформатор французского балета Новерр учился у него жести и мимике. Его поклонниками были и Дидро, и наш Дмитревский, встречавшийся с ним в Париже. Знаменитый парламентский оратор Берк говорил про него - "общий наш учитель".

Все блестящее развитие английского сценического искусства конца XVIII и начала XIX века было бы невозможно, если бы Гаррик не указал ему направления и не разработал теоретически и практически его существеннейших элементов. Актерам, которые заняли английскую сцену непосредственно после Гаррика, было очень легко совершенствовать его искусство, ибо всякому даровитому актеру были обеспечены теперь здоровые исходные моменты для собственного творчества. После Гаррика очень много сделали для английского театра представители семьи Кембл.

При Гаррике на провинциальных английских сценах подвизалась чета Роджер Кембл и Сара Уорд. Актеры они были скромные, и судьба благословила их не столько сценическими успехами, сколько многочисленным потомством. Из двенадцати детей, которые все были актерами, большинство оставалось на невысоком родительском художественном уровне, но двое поднялись на большие вершины мастерства: Джон Филипп Кембл (1757-1823) и сестра его Сара Сиддонс (1755-1831). Джона Кембла родители хотели сделать священником и отдали в духовную семинарию, где он пробыл некоторое время и приобрел кое-какие навыки будущего священника. Но тяга к сцене оказалась сильнее, и Кембл сбежал в первую попавшуюся странствующую труппу. У Кембла было много внешних данных для успеха на сцене: стройная фигура, правильные черты лица, выразительный жест. В первое время он держался на сцене с некоторой важностью, в которой сказывались, быть может, отголоски семинарского воспитания. Его декламация была торжественно-медлительна, как проповедь. И был в нем некоторый проповеднический холодок. Он не умел загораться, как Гаррик. Страсть на сцене не была его стихией. Его упрекали в том, что самые патетические сцены, например, сцену убийства Дездемоны в "Отелло", он проводит слишком спокойно. В его игре были очень заметны классицистские приемы. Придерживаясь гарриковского репертуара, Кембл насаждал иную манеру. Его уклон в классицистский стиль особенно усилился после того, как он увидел Тальма. Кемблу не удалось побороть гарриковские традиции, но его работа на театре демонстрировала для молодых актеров иную манеру, чем манера Гаррика, давала возможность сравнения и облегчала выбор. Подражать ему и идти по его следам было легче, чем подражать Гаррику. Гаррик был гигант, Кембл - просто хороший и умный актер с рационалистически упорядоченной манерой игры. Неудивительно поэтому, что его влияние оказалось таким прочным. Гаррик открыл новую эпоху в сценическом искусстве, Кембл дал в рамках, широко очерченных Гарриком, свою методику, к которой примкнула дальнейшая эволюция актерского искусства.

Сара Сиддонс, которой Джон Кембл был больше всего обязан и материальным и художественным успехом руководимого им театра, была больше под влиянием Гаррика, чем брат. Она дебютировала у Гаррика в 1775 г. Дебют не был удачен. Сара была стройна и красива - ее строгий профиль увековечит позднее Гэнсборо, - но ее внешность больше подходила для трагедии, чем для комедии. А дебютировала она в роли Порции. Когда Гаррик продал в 1776 г. свой театр Шеридану, тот не возобновил контракта с Сарою. И лишь шесть лет спустя, в 1782 г., ее новый дебют в том же Дрюри-Лэнском театре превратился в настоящий триумф. Она преклонялась перед Гарриком, перед простотою его игры, она училась у него передавать на сцене все волнения страсти, и, когда по-настоящему овладела своим мастерством, именно это сделалось основой ее сценической манеры. В 1803 г. Джон Кембл стал во главе Ковент-Гарденского театра, и с тех пор Сара с ним не разлучалась. Она исполняла все главные женские роли репертуара, и здесь ее игра прониклась несколько теми классицистскими приемами, которые уже раньше культивировал ее брат. Но у нее все это

выходило гораздо более мягко, лучше сочеталось с простотою и искренностью и чаще озарялось вспышками страсти. Ее мастерство заставляло предчувствовать близкий поворот в сторону романтизма. Эта тенденция Сары поддерживалась у нее широкими художественными интересами, питаемыми постоянным общением с представителями искусства, где романтические влияния ощущались более отчетливо. Популярность ее была огромна. До сих пор она признается величайшей английской актрисой, и этот титул не оспаривается у нее никем из преемниц. Когда ушла со сцены Сара (1812) и вскоре после нее ее брат (1817), английский театр еще долгое время находился под их влиянием.

Глава III

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

ГОЛЬДОНИ И ГОЦЦИ

Commedia dell'arte настолько заполнила к концу XVII века все сцены Италии, что другие жанры могли развиваться лишь с трудом, а некоторые из них, как, например, литературная комедия, почти совершенно заглохли. Параллельно с commedia dell'arte росла и развивалась только опера, которая в крупных центрах, как Венеция, Рим и Неаполь, приобрела большую популярность, особенно с тех пор, как оперные либретто стал писать Пьетро Метастазιο (1698-1782). Это был не просто большой поэт. Он обладал способностью писать либретто таким музыкальным стихом, что мелодика слов почти подсказывала композитору музыкальные мелодии. Его либретто "Покинутая Дидона", "Титово милосердие", "Ахилл на Скиросе", "Атилий Регул" пользовались мировой известностью и вместе с другими (всего Метастазιο написал двадцать шесть либретто) служили для всей культурной Европы самой живой и приятной школой итальянского языка. По следам Метастазιο пошел ряд талантливых поэтов: Джанбаттиста Касти (1724-1803), автор "Короля Теодора в Венеции", Лоренцо да Понте (1749-1838), либреттист Моцарта, и другие. Но условия итальянской политической жизни и итальянской культуры были таковы, что и Метастазιο, и Касти, и да Понте работали главным образом не на родине, а за границей, преимущественно в Вене.

И commedia dell'arte и опера были такими сценическими жанрами, которые не давали возможности выносить на сцену сколько-нибудь значительные культурные и общественные проблемы. И это не было обстоятельством случайным. Италия в течение всего XVII века и всей первой половины XVIII находилась в состоянии экономического застоя, политического и культурного упадка; страна переживала период внешнего и внутреннего угнетения, и сколько-нибудь свободное слово не могло в ней звучать. Самые разнообразные виды цензуры, свирепствовавшие в многочисленных государствах, на которые была раздроблена Италия, душили свободную мысль и держали население в темноте и невежестве. Такая ситуация стала изменяться только после 1748 г., когда был заключен Ахенский мир и страна получила возможность дышать чуть свободнее. Феодалная реакция, царившая в течение двух столетий, в тесном союзе с реакцией церковно-политической вынуждена была постепенно ослаблять свой гнет. Правда, огромное большинство населения, крестьянство, продолжало еще находиться в такой же нищете и в таком же политическом угнетении. Но буржуазия в наиболее передовых государствах, в Ломбардии и Тоскане, уже предчувствовала, что скоро настанет для нее час борьбы за кровные хозяйственные и политические интересы. Уже в первой половине XVIII века зашевелилась научная мысль, которая работала в конечном счете в интересах передовой буржуазии. Идеи просветительской философии проникали в Италию и, переработанные соответственно потребностям местной общественной жизни, создавали такие произведения, как "Новая наука" Вико, "О преступлениях и наказаниях" Беккарни, экономические труды Галиани,

исторические работы Муратори и Джанонне и ряд других. Все эти писатели работали в тиши своих кабинетов, труды их, за редкими исключениями, широкого распространения не получали, поэтому им было сравнительно легко преодолевать цензурные и административные препоны.

Театру было труднее. То, что получало звучание через рупор сцены, разносилось далеко, долетало до очень широких даже в условиях того времени общественных слоев, казалось поэтому опасным и встречало гораздо более упорное сопротивление сверху. Только такие жанры, как *commedia dell'arte* и опера, идейное содержание которых было минимальным, могли еще существовать. *Commedia dell'arte*, как мы знаем, совершенно утратила свою реалистическую основу, которая была присуща ей в течение первого столетия ее существования. И уже с разных сторон, и ученые (Муратори) и актеры (Риккони) указывали на слабые стороны комедии масок. В этой критике вскрывались просветительские идейные позиции: указания на безыдейность *commedia dell'arte* шли параллельно с требованием идейной драматургии. Оперные либретто, при всем таланте их авторов, при всех поэтических достоинствах, были очень далеки от реальной жизни, уносили воображение зрителей в мифологию и древнюю историю, в сказочную экзотику и в пастораль и поэтому казались так же мало опасными, как и импровизационные представления *commedia dell'arte*.

Драматургия - комедия и трагедия - должна была дожидаться более благоприятных условий политической жизни для своего широкого развития. Такие условия наступили только во второй половине XVIII века. В это время в Италии стала распространяться компромиссная форма абсолютизма, так называемый просвещенный абсолютизм. Смысл ее был тот, что монархи, чувствуя напор снизу, старались удержать власть ценою расширения социальной базы. Старая опора - дворянство и церковь - оказывалась недостаточно надежной. Приходилось делать уступки новым общественным силам - третьему сословию, особенно его верхам, т. е. передовой буржуазии. Попытки перевода абсолютизма на "просвещенные" пути в Италии делались всюду: в Неаполе при Карле III и его министре Тануччи, в Тоскане при Леопольде I, в Ломбардии в наместничестве графа Фирмиана и даже моментами в римской курии. Итальянская буржуазия воспринимала эти опыты как известного рода уступки со стороны монархии. Она чувствовала, что растет и ее политический вес, и спешила этим пользоваться. Оживление драматургии - один из результатов роста буржуазного самосознания. До этого времени были лишь единичные произведения в различных жанрах, которые не сливались в школы и направления и забывались довольно быстро. В области трагедии к таким произведениям должна быть отнесена "Меропа" (1713) Маффеи (1675-1755), пьеса веронского аристократа, который смолк, написав эту свою единственную вещь. "Меропа" так и осталась одиноким ценным образцом трагедийного жанра вплоть до 80-х годов. В области комедии некоторой популярностью пользовались подражатели Мольера Джироламо Джильи (1660-1722) и Джанбаттиста Фаджоли (1660-1742), которых считают предшественниками Гольдони, и их неаполитанский подражатель Пьетро Тринкера. В условиях первой половины XVIII века сколько-нибудь плодотворный рост комедии или трагедии был невозможен. Для этого нужны были другие условия, и они явились к тому времени, когда созрел драматургический гений Карло Гольдони.

Гольдони (1707-1793) родился в Венеции. Отец его был врачом, мать - актрисой. Он получил хорошее воспитание, окончил юридический факультет, готовился стать адвокатом. И очень рано увлекся театром. Уже в юношеские годы он пробовал писать пьесы: в 1733 г. его первое произведение, небольшая интермедия "Венецианский гондольер", было поставлено на сцене. В следующем году он переделал в правильную трагедию старую мелодраму "Велизарий". В это время он уже занимался адвокатурой в своем родном городе, но так как конкуренция там была велика, а деловая жизнь Венеции находилась в упадке, то материальное положение Гольдони было незавидным. Тяготение его к театру все усиливалось. Необеспеченность адвокатской карьеры и неудержимая склонность к работе на

театре сделали то, что Гольдони все чаще стал пробовать свои силы в драматургии. Вначале он шел по линии наименьшего сопротивления. Так как *commedia dell'arte* продолжала занимать господствующее место на итальянской сцене, Гольдони приходилось больше писать сценариев, чем правильных комедий. Но мысль о необходимости обновить комедию масок зародилась у него очень рано. В комедии "Момоло - душа общества" написана одна только роль, все остальное - канва для импровизации. Но каждый раз, когда Гольдони принимал заказы на новые пьесы, он старался внушить актерам мысль о своевременности перехода от импровизационной комедии к писанной. Его пропаганда, хотя и с трудом, пробивала себе дорогу. В комедии "Отменная женщина" (1743) были уже написаны все роли.

Однако драматургия пока еще кормила плохо, адвокатура в Венеции - и того хуже. Гольдони решил покинуть свой родной город и обосноваться в Пизе. Там его адвокатские дела пошли значительно лучше. Между тем крепла его репутация хорошего сценариста, и к нему уже обращались наиболее популярные актеры. В середине 40-х годов он написал два сценария для Антонио Сакки, входившего в полосу своей наибольшей популярности. В 1747 г. он вступил в сношения с одним из самых популярных антрепренеров того времени, Джироламо Медебаком: сначала дал ему несколько сценариев, а в следующем году заключил с ним контракт на написание для его труппы ряда пьес. Адвокатская контора была закрыта, адвокатуре было сказано последнее прости, и в 1748 г. в расцвете сил драматург вместе с Медебаком приехал вновь в свою родную Венецию.

Четырнадцатилетняя работа Гольдони в венецианских театрах, сначала с Медебаком, а с 1753 г. в театре братьев Вендрамин, сыграла решающую роль в преобразовании итальянской комедии. Театральная реформа, задуманная Гольдони, была доведена до конца, и дело его не было поколеблено даже после отъезда Гольдони (1762) из Венеции.

Попытки сокрушить *commedia dell'arte* и заменить ее новой комедией по образцу жанров, процветавших за границей, делались и до Гольдони. Но ни одна из них не приводила к сколько-нибудь устойчивым результатам. Это объяснялось тем, что еще не было почвы для такой реформы.

Несмотря на бросающийся в глаза упадок, *commedia dell'arte* пользовалась еще большой популярностью и как национальный итальянский жанр и как очень совершенный образец сценического мастерства. Поэтому нужно было постепенно доводить до сознания людей ее недостатки и столь же постепенно насаждать новые принципы сценического искусства. Гольдони с исключительной прозорливостью наметил пути постепенного внедрения новых театральных форм. Его задача затруднялась тем, что он работал в Венеции, на родине *commedia dell'arte*, ее исконной, самой славной резиденции, и тем еще, что Медебак, опасаясь за свои сборы, не давал ему полной воли. Главное, однако, Гольдони проводил так, как ему казалось необходимым. От *commedia dell'arte* он сохранил то, что считал в ней самым ценным и единственно ценным - ее сердцевину, ее чувствительную, насыщенную динамикой театральность. Остальное он отверг, как ненужный и вредный уже теперь пережиток. Импровизация была устранена совершенно, ибо сохранять ее в новых условиях общественной и политической жизни и значило поощрять безответственное и безыдейное актерское сценическое говорение, в то время как сцена была нужна как арена для пропаганды новых идей. Нельзя было вести пропаганду, не контролируемую единой направляющей волею. А единая воля на сцене могла господствовать только в пьесе, написанной одним драматургом.

Гораздо труднее было с масками. Гольдони совершенно отчетливо представлял себе невозможность удержания масок, превратившихся в совершенно абстрактные фигуры, потерявшие всякую связь с реальной жизнью. Но ставить сразу же пьесы, в которых отсутствовали бы Панталоне, Арлекины, Коломбины, означало революцию, и на нее Медебак своего благословения не давал. Гольдони пошел по пути компромисса. Маски остались. Панталоне и Доктор, Бригелла и Арлекин, Розаура и Флориндо неизменно фигурировали в списках действующих лиц его комедий и появлялись на сцене медебаковского театра в своих традиционных костюмах и масках. Но это были совершенно

другие образы. Цель Гольдони заключалась в том, чтобы показать своему зрителю людей новой Италии, творцов ее славного будущего, которое он предвидел. Его вынуждали сохранять маски. Он их сохранял, но насыщал чувствами и идеями своего времени.

Гольдони задумал вернуть маскам социальное лицо, но, конечно, не то, с которым они выступали во второй половине XVI века. Новые маски должны были быть так же понятны и естественны в XVIII веке, как прежние в XVI. Они должны были отражать новый быт, который вырастал в перестраивавшейся общественной жизни Италии его времени.

В обрисовке масок у Гольдони прежде всего стала более бледной сатира, ибо сатирические мотивы XVI века, определявшие образы масок, теперь утратили свой смысл. В галлерее масок был произведен отбор. Гольдони совершенно не нужны были такие маски, прототипы которых исчезали из жизни, например, Капитан, фигура, олицетворявшая протест итальянской буржуазии XVI века против свежего тогда испанского ига. Также мало был ему нужен Тарталья, социальным оправданием которого в XVI веке была борьба неаполитанского городского обывателя против мелкого испанского чиновника. В комедии масок Тарталья под конец, как мы знаем, стал только зайкою, т. е. типом вне времени, совершенно лишенным бытовой характеристики. Гольдони сохранял, всячески оставляя за собою право их перегримировки, только такие маски, которые имели жизненные прототипы в Италии середины XVIII века.

Как же он их трансформировал?

Возьмем наиболее популярные комические маски: двух стариков - Панталоне и Доктора, и двух дзани - Бригеллу и Арлекина. Гольдони сохранил их все, но, сохраняя маску и костюм, он должен был облечь ими других людей. Так как социально-сатирический смысл всех этих масок был давно утерян, то, естественно, им нужно было придать новый, сегодняшний облик. Доктор из болтуна и пьяницы стал превращаться в добропорядочного отца семейства, а от старой маски лишь в наиболее ранних произведениях Гольдони осталась манера без особой нужды злоупотреблять латинскими цитатами, нещадно перевернутыми. А позднее доктор становится иной раз очень похож на какого-нибудь члена венецианской Академии Гранеллесков, испортившей Гольдони столько крови. Еще более резко изменился Панталоне. Он у Гольдони вовсе не тот смешной старик, немощный, скупой и похотливый, каким проволокла его через всю Европу, подвергая поношениям и колотушкам, *commedia dell'arte*. Панталоне Гольдони - почтенный пожилой купец, носитель лучших традиций венецианской буржуазии, олицетворение оппозиции против устаревших и отживших притязаний аристократии, большой охотник до умеренного и осторожного либерального резонерства в духе французской просветительской идеологии. Своего Панталоне Гольдони любил как представителя того класса, от которого он ждал спасения Италии, который был его собственным классом и нес с собою прогресс, а не упадок. Для Гольдони было важно, чтобы его либеральные тирады произносил непременно купец. В этом был определенный политический смысл. И он выпрямлял искривленную спину Панталоне, очищал его образ от пороков и из комической фигуры сделал его в конце концов глашатаем идей, дорогих всей итальянской буржуазии. Когда оказалось возможным говорить то, что ему хотелось, не устами масок, его идеи стали проповедывать вполне реалистические, не условные персонажи, вроде Ансельмо из комедии "Кавалер и дама".

Другим комическим образам *commedia dell'arte* Гольдони такого значения не придавал, хотя, конечно, попадая в число действующих лиц его пьес, и они должны были подвергнуться литературной и сценической перекраске. Например, Бригелла из ловкого хвата и мошенника превратился уже в ранних произведениях в рачительного и честного хозяина гостиницы, солидного мажордома, во всех случаях - с хитрецою, но без злобы. В новых условиях жизни он нашел себе новое место. Арлекин унаследовал от Бригеллы многие из его первоначальных черт. У Гольдони он никогда не бывает вахлаком и увальнем. Наоборот, он всегда веселый, шустрый, хотя и с ленцою, с великолепным аппетитом, с неистощимым запасом юмора, остроумия, уловок и плутней, но в то же время с хорошей наивностью и тоже без злобы. Его социальное место - внизу общественной лестницы. Он -

слуга городской, слуга деревенский, но такой, что его можно представить только в обстановке того времени. Он врос в нее настолько плотно, что у него есть и своя фамилия: Арлекин Кивиккио. То же произошло с маскою Коломбины, главной женской комической фигурой в *commedia dell'arte*. За исключением Панталоне, ни одна маска не появлялась в комедиях Гольдони так часто, как эта веселая фантеска в пестром платье и белом переднике. Гольдони занимала мысль оживить эту отвлеченную фигуру и влить ей в жилы горячую кровь крестьянской девушки XVIII века. Эмеральдина "Слуги двух хозяев" еще близка в трафарету комедии масок; Арджентина в "Остроумной служанке" полна новых черт и черточек; Мирандолина в "Трактирщице" - вполне живой образ, а Кораллина в "Преданной служанке" не только живой, но и один из самых трогательных образов во всей итальянской драматургии. Постепенно усиливая социальную определенность типа, Гольдони в то же время углубляет и психологическую характеристику. А потом уже совсем отбрасывает имена, прославленные комедией масок, и рисует образы новых девушек из народа, преимущественно венецианок, найденных в сутолоке окружающей его жизни.

Импровизацию Гольдони отверг совершенно, маски сохранил наполовину, с тем чтобы и от них постепенно отказаться. Но основной сценический принцип комедии масок, ее действенность, динамичность Гольдони сохранил полностью. Это было то, в чем он шел по ее следам, развивал и художественно совершенствовал ее заветы. Но в середине XVIII века, после того как европейская драматургия дала свои непревзойденные шедевры и создала свои стили и школы, для чуткого художника стало совершенно невозможным двигаться в колее одной только комедии масок. Гольдони это понимал, и у него был образец, которому он следовал: Мольер.

Гольдони утверждал, что цель его реформы - создание комедии характеров. В этом отношении маски ничему его не могли научить, в то время как от Мольера он мог многое заимствовать. Но и за Мольером он не следовал слепо. Его главным наставником была жизнь. Изучая ее, наблюдая людей разных общественных положений, он создавал свои приемы лепки характеров. Эти приемы он формулирует так: "чтобы главный характер был силен, оригинален и ясен, чтобы почти все, даже только эпизодические фигуры тоже были в большей или меньшей степени характерными".

Свои наблюдения над жизнью Гольдони подчинял определенной общественной точке зрения. Гольдони считал необходимым всемерно укреплять классовое сознание буржуазных групп. Поэтому буржуазии он постепенно старается внушить мысль о ее духовном превосходстве над опустившимся, хозяйственно и нравственно прогнившим дворянством. Он предостерегает ее против тенденции тянуться за дворянством и подражать ему в своем быту. Он осуждает верхи буржуазии за склонность к пустому светскому времяпрепровождению, за расточительность, за пороки, которыми заразила их аристократия. Аристократию, в частности дворянство, не только венецианское, но и итальянское вообще, Гольдони не любит. Он уличает его представителей в невежестве, легкомыслии, в распущенной, едва прикрытой внешне красивыми формами семейной жизни. Аристократ у Гольдони - паразит, сплетник, шулер, надутый франт, не умеющий оградить свою жену от грязи чичисбейства и светского растления. И если бы не цензура, аристократии досталось бы еще больше.

Наоборот, буржуазия у Гольдони - класс здоровый и морально и интеллектуально, сверху донизу. Верхи буржуазии ценны для него тем, что они заняты производительными профессиями, умеют не только тратить деньги, как дворяне, но и наживать их и знают им счет. Низы, как мужчины, так и особенно женщины, честно и плодотворно работают каждый на своем маленьком хозяйственном участке или в своем семейном уголке, живут честно и строго следят, чтобы грязь дворянского быта их не коснулась. В Венеции Гольдони тщательно собирает наблюдения над бытом именно этих групп и любит показывать различные слои буржуазии именно в венецианском одеянии. Детально и с разных сторон рисует он жизнь купцов, лавочников, ремесленников; выводит на сцену прачек, портных, старьевщиц; показывает гондольеров (их он особенно любит), рыбаков, крестьян. Все это

составляет содержание таких народных комедий, как "Честная девушка", "Хорошая жена", "Бабы сплетни", "Помещик", "Хозяйки", "Перекресток", "Кьоджинские перепалки", т. е. того, что наиболее жизнеспособно и неувядаемо в репертуаре Гольдони.

Но это не значит, что он идеализирует буржуазию безоглядно. Ее недостатки он видит очень хорошо и смеется над ними иной раз добродушно, а иной раз очень зло. Едва ли можно сказать, что типы представителей буржуазии в трилогии о дачной жизни, в "Поэте-фанатике", в "Семье антиквара", в "Новой квартире", в "Тодоро-ворчуне" и особенно в "Самодурах" очерчены очень снисходительно. Напротив, сатира в этих пьесах чрезвычайно острая. Для Гольдони это важно, потому что он хочет исправлять буржуазию, делать ее лучше, очищать ее от недостатков, просвещать, вести вперед. Но его сатира на буржуазию доброжелательная, совсем не такая, как сатира на дворянство, ибо Гольдони убежден, что человека из буржуазии исправить можно, а дворянина нельзя.

И хотя Гольдони считает основным в своей реформе создание комедии характеров, нетрудно увидеть даже по пьесам, только что перечисленным, что Гольдони постепенно раздвигал рамки своей реформы. Комедия характеров у него разворачивается в широкое изображение современного ему быта, в настоящую комедию нравов. В этом отношении Гольдони в Италии проводит ту же тенденцию, которую проводили в Англии Лилло и Мур, во Франции Дидро и другие авторы буржуазной драмы, в Германии Лессинг. С Дидро у Гольдони был даже деликатный спор о том, не заимствовал ли французский собрат сюжет своего "Побочного сына" у него.

Разумеется, персонажи, фигурирующие в венецианских комедиях Гольдони, далеко не сплошь кровные венецианцы. Гольдони иногда смутно чувствовал это и сам и облакал их поэтому в другие, не венецианские одежды. Быт и социальная сущность у него были различны. Быт - подлинно венецианский. Его Гольдони превосходно знал и чудесно изображал. Но социальная сущность той буржуазии, которая доставила Гольдони типы для бодрой и жизнерадостной толпы его действующих лиц, - иная. Венеция находилась в упадке, и венецианская буржуазия, обедневшая и цеплявшаяся за старые приемы хозяйствования, отнюдь не была полна того оптимизма, который характерен для Гольдони. Но в Италии уже была другая буржуазия, находившаяся на подъеме, полная веры в будущее, богатеющая и насыщенная оптимизмом, которого не хватало буржуазии венецианской. Это было чрезвычайно важным противоречием в деятельности Гольдони, которое, как увидим, пресекло его карьеру в Венеции.

Гольдони прекрасно понимал, как трудно будет ему провести свою реформу с тем актерским составом, которым он располагал. С первых дней постоянной работы с труппами он приучал актеров-импровизаторов играть по писанным ролям. Затруднения встретили его на этом пути еще раньше, чем он соединился с Медебаком. У Медебака они сделались особенно острыми. В его труппе актеры и актрисы были опытные и избалованные успехом. Но мужчины, по крайней мере самому Гольдони, не доставляли больших огорчений. Хуже было с женщинами. Жена директора, Теодора Медебак, красивая и талантливая актриса, никак не поддавалась дисциплине, мучила своими выходками и его, и своего мужа, и субретку Маддалену Марлиани, особенно если той хорошо удавалась какая-нибудь роль. Но Гольдони неуклонно требовал, чтобы актеры играли так, как это подсказывалось существом новой комедии. Добиться этого было не легко. Так, Дарбес, например, не выдержал и ушел из труппы. Его срочно пришлось заменять. К счастью, Гольдони сумел найти прекрасного заместителя ему в лице молодого актера Коллальто, который понимал Гольдони и охотно подчинялся его художественному руководству. Но вообще и актеры и сам Медебак помогали ему нехотя, потому что актерам не хотелось переучиваться, а импрессарио не хотелось рисковать. Но Гольдони был уверен, что реформа пробьет себе дорогу. Уверенность эта покоилась на правильной оценке тех перемен в литературных и театральнх вкусах, которые с необходимостью вытекали из перемен социальных. Поэтому Гольдони твердо шел к своей цели, не отклоняясь в сторону ни на шаг и только соблюдая необходимую в этих случаях осторожность.

В комедии "Комический театр" запечатлена забота Гольдони о бережном отношении ко вкусам публики. Он отказался как от полного упразднения *commedia dell'arte*, так и от полного упразднения масок. Ему было нужно, чтобы маски изменили свой абстрактный облик на реальный и чтобы актеры, отбросив условности старой комедии, забыли о старых приемах игры. Ему постоянно приходилось, повидимому, твердить актерам о том, как нужно играть в новых пьесах, и отголоски этих его указаний мы находим также в "Комическом театре". Это - параллель к гамлетовским наставлениям актерам и к мольеровским урокам в "Версальском экспромте". Директор труппы в пьесе Гольдони учит своих актеров: "Говорите медленно, но не тяните чрезмерно, а в сильных местах поднимайте голос и ускоряйте обычный темп речи. Остерегайтесь особенно напевности и декламации, произносите естественно, как говорили бы вы в жизни, потому что комедия есть отражение жизни и, следовательно, все в ней должно быть правдоподобно. И жест тоже должен быть натуральным..." Простота и естественность, которые составляют два главных признака реалистической комедии Гольдони, переносились из области драматургии в область актерской игры. Отход от абстрактных принципов комедии масок, таким образом, был полным.

Противники Гольдони упрекали его в натуралистическом уклоне. В этом есть доля справедливости. Но натурализмом Гольдони чаще грешил в первый период своей деятельности, пока не расстался с Медебаком. И это понятно. У Медебака он вынужден был работать спешно, иногда через меру, и поэтому не всегда успевал вполне переработать материал каждой данной комедии. А натурализм легко проявляется тогда, когда художник не овладевает материалом вполне. Кроме того, известный натуралистический нажим проистекал и от другой причины: от вынужденного обязательства сохранять маски и некоторые другие условности *commedia dell'arte*. Когда Гольдони перешел в театр Сан-Лука, в труппу братьев Вендрамин, где он творил свободно, без стеснений, без вынужденных уступок старой театральной манере, он без всякого труда освободился от натуралистических пережитков. Лучшие его произведения, написанные во второй половине 50-х годов и в два первые года следующего десятилетия, в том числе все венецианские пьесы этого периода, принадлежат к полнокровным образцам гольдониевского реализма.

Когда Гольдони в 1753 г. перешел от Медебака к братьям Вендрамин, Медебак пригласил на его место другого драматурга - аббата Пьетро Кьяри (1711-1785). Это был ловкий драмодел, не обладавший никаким художественным талантом, писавший языком напыщенным и тягучим, но умевший очень искусно приспособляться ко вкусам публики и создавать вокруг театра атмосферу нездорового любопытства. Меру его подлинного драматургического дарования дают такие его пьесы, как трагедия "Эццелино да Романо", рисующая жизнь средневекового тирана и начиненная изысканными мелодраматическими жестокостями. Кьяри копировал Гольдони, не скрывая этого, назойливо и нагло. Стоило Гольдони поставить какую-нибудь пьесу, сопровождаемую успехом, как Кьяри торопился состряпать свою собственную на тот же или сходный сюжет. Настоящие ценители театра и люди со вкусом быстро раскусили этого соперника Гольдони, но у сентиментально настроенной аристократии он продолжал пользоваться успехом, ибо она любила мелодраму.

Соперничество Кьяри Гольдони не повредило. Опаснее оказалось для него выступление другого драматурга, гораздо более одаренного - графа Карло Гоцци (1720-1806).

Гоцци был типичным представителем венецианской аристократии. Он был кровно связан со старыми устоями патрицианского быта и его предрассудками. Он болезненно переживал упадок политической мощи и хозяйственного благосостояния своей родины и, подобно очень многим из представителей своего класса, обвинял в этом культуру французского просвещения. Но до тех пор, пока в Венеции не было никаких конкретных проявлений этой идеологии, венецианские патриции, и Гоцци в том числе, не знали, как с ней бороться.

В 1747 г. была основана Академия Гранеллесков, одно из тех литературных обществ, которыми еще недавно кишела Италия и которые в более передовых областях ее уже выходили из моды. Название общества намекало на то, что в нем будет итти некая "очистка

зерна"; подразумевалось: языка и литературы. Члены общества собирались, вели беседы. Для публицистической полемики объекта не находилось. Все это стало меняться, когда в Венеции в 1748 г. появилась труппа Медебака, а с нею Гольдони. Драматургия Гольдони, как мы знаем, постепенно складывалась в удивительно яркую, вполне реалистическую картину быта различных групп венецианского общества, нарисованную с четкой прогрессивной социально-политической тенденцией. Комедии Гольдони выполняли такую функцию, которую театр в Италии давно уже, не выполнял. Они несли планомерную, хорошо продуманную пропаганду. И эта пропаганда подозрительно тесно в глазах правящей олигархии смыкалась с формулами просветительской философии. Повод для тревоги был самый законный, но повода для вмешательства политической полиции не оказывалось. Ибо все ограничивалось сценой, разговорами масок и других персонажей и отнюдь не выходило из области театра. Следовательно, бороться с ядом, который нес Гольдони, нужно было иначе: его же собственным оружием, т. е. средствами театра.

Театр, которому предстояло вести борьбу против Гольдони, должен был удовлетворять многим условиям. Он должен был быть способным оторвать от Гольдони и демократическую публику, и буржуазного зрителя, и аристократию. Нужно было, следовательно, найти такой жанр драматического произведения, при помощи которого все эти задачи могли быть осуществлены. Было ли это возможно? Гоцци казалось, что он может попытаться взять на себя эту нелегкую миссию.

Новый жанр должен был прежде всего сохранить маски, ибо нужно было обезвредить крамольные тенденции Гольдони, сказавшиеся в его трактовке масок, и восстановить упраздненную им импровизацию. Другими словами, нужно было в какой-то мере восстановить *commedia dell'arte*. Гоцци тут повезло. В Венецию после долгих гастрольных странствований вернулась труппа Антонио Сакки, едва ли не лучшая в то время. Гоцци быстро сговорился с Сакки и отдал ему первую пьесу из тех, которыми он хотел бороться против Гольдони. Она называлась "Любовь к трем апельсинам" и представляла собой сценарий с вкрапленными в него стихами. Этот жанр Гоцци заимствовал из репертуара парижских ярмарочных театров, в которых процветали очень популярные инсценировки всяких сказок, преимущественно восточного происхождения, почерпнутых либо из "Тысячи и одной ночи", либо из другого сборника сказок - "Тысяча и один день". Авторы этих инсценировок, в числе которых были такие блестящие писатели, как Фавар и особенно Лесаж, пользовались канвой восточных сказок, чтобы вести демократическую агитацию в кругах парижской буржуазии. Политическая тенденция пьес французского ярмарочного театра Гоцци не смущала. Он знал, что ее нетрудно будет заменить диаметрально противоположной. Но самый принцип инсценировки сказок в сочетании со сценическими приемами *commedia dell'arte* обещал ему разрешить те задачи, которые ставила перед ним борьба с Гольдони, т. е. оторвать от Гольдони все группы венецианского общества. Гоцци не ошибся.

В январе 1761 г. "Любовь к трем апельсинам" была представлена. Успех был такой, на который ни Гоцци, ни его друзья не смели рассчитывать. И он с новыми силами стал продолжать работу в том же направлении. Но первая фиаба (так называл Гоцци свои театрализованные сказки) стоит совершенно отдельно. В ней полемический элемент проводится особенно последовательно и дает возможность ознакомиться с некоторыми приемами полемики Гоцци. В момент его выступления в Венеции работали и Гольдони и Кьяри. Гоцци направил свое оружие против обоих одновременно, умышленно подчеркивая, что не находит между ними никакой разницы. Сопоставлять сколько-нибудь серьезно таланты Гольдони и Кьяри можно было или при полном отсутствии литературного вкуса или при непременно желании тенденциозно провести между ними знак равенства. Вкусом Гоцци обладал большим, и совершенно ясно, что, проводя знак равенства между Гольдони и Кьяри, Гоцци стремился принизить в глазах своей публики Гольдони до уровня Кьяри. Он поступил по тому самому памфлетно-сатирическому рецепту, по которому действовал Аристофан, сваливая в одну кучу афинских софистов и великого философа Сократа.

Следом за первой фиабой в ближайшие годы Гоцци поставил еще три - "Ворона", "Короля-оленья" и "Принцессу Турандот". Одновременно он печатал и полемические памфлеты против Гольдони, где обвинял его в тривиальном натурализме, в том, что он механически переносит на подмостки театра куски наблюдаемого им быта, дает "вместо подражания природе буквальное ее воспроизведение". Все эти попытки сокрушить Гольдони в конце концов увенчались успехом. После постановки "Турандот" Гольдони, который борьбы не любил и мог ожидать со стороны Гоцци и его друзей неблагоприятных поступков, признал себя побежденным. Он решил уехать из Венеции. Перед отъездом он поставил комедию "Один из последних вечеров карнавала", где вывел художника, который плодотворно работал долгое время среди своих почитателей, потом вдруг оказался ими не понят и покинул город, бывший ареною его славной деятельности. В уста своего героя Гольдони вложил всю горечь собственных переживаний. И публика, наполнившая театр, проводила пьесу и ее автора восторженными овациями, которые очень тронули Гольдони, но не поколебали его решения. Гольдони распрощался с Венецией, совершил поездку по Италии, посетив любимые места, и отправился в Париж, куда его приглашали работать при театре *Comédie Italienne*. Это было в 1762 г. Гольдони думал, что пробудет всего два года вдали от Италии. Но он остался в Париже до конца жизни. Он написал там несколько пьес, в том числе один из своих шедевров - "Ворчуна-благодетеля", пережил там Людовика XV и Людовика XVI, был свидетелем взрыва революции, проводил Конституанту и Легислативу, удостоился пенсии Национального Конвента, но получить ее уже не успел. Он умер в 1793 г., так и не увидев вновь своей родины.

Причина поражения Гольдони ясна. Она кроется в том противоречии, о котором говорилось выше. Гольдони начал пропаганду новых идей, необходимую для более передовых областей Италии, в одном из самых отсталых ее уголков. Венеция, особенно ее плебейские низы, не была в состоянии полностью оценить политический смысл идеологии, которую Гольдони провозглашал устами своих персонажей. Буржуазия венецианская была экономически слаба, мало сознательна и к просветительской пропаганде безучастна; аристократия всех оттенков, в руках которой находилась государственная машина Венеции, непримиримо враждебна и к Гольдони и к его идеям. В то же время Гоцци горячо поддерживали правящие круги, опиравшиеся на государственный аппарат, аристократия и даже буржуазные верхи, тянувшиеся за патрициатом. Но победа Гоцци была пирровой победой. Он недолго пользовался ее плодами. В 1765 г. он поставил свою последнюю, десятую фиабу "Зеим, король джинов" и должен был перейти со всей своей труппой на другой жанр.

Сакки со своими актерами играл еще долго, и Гоцци постоянно давал ему свои пьесы, но успех их становился все менее значительным. В 1782 г. труппа распалась, и вся драматургия Гоцци - фиабы и трагикомедии в испанском стиле, которые он сочинял для актрисы Теодоры Риччи, - вскоре была забыта. Последний паладин *commedia dell'arte* Антонио Сакки, старый, сгорбленный, с трясущимися руками и несгибающимися коленями, пришел к Гоцци, чтобы попрощаться и уехать из Венеции навсегда. Он сел в Генуе на корабль, чтобы отправиться во Францию к своим близким, но умер по дороге и был погребен в волнах Средиземного моря.

А комедии Гольдони, прозябавшего в полунищете на чужбине, завоевывали одну за другой итальянские сцены и уже в 70-х годах с триумфом вернулись к себе на родину, в Венецию. В 1786 г. Гете, путешествовавший в Италии, мог делить восторги венецианской публики на представлении "Кьоджинских перепалок". С тех пор лучшая часть репертуара Гольдони не сходит с подмостков итальянских сцен и, продолжая свое триумфальное шествие, завоевывает одну за другой сцены всех культурных народов.

Но в 1762 г. поле сражения осталось за Гоцци. Так как противников больше не было и венецианская публика целиком перешла в театр Сакки, Гоцци мог полностью отдаться той пропаганде, политической в конечном счете, для которой вся его предшествующая литературная деятельность служила подготовкой.

Прежде всего Гоцци было очень важно покончить с тем, что он считал идеализацией низших классов и что так возмущало его у Гольдони. Эта тенденция, начиная с первых же фиаб, выпирает у Гоцци с величайшей откровенностью. Достаточно одного примера. В "Короле-олене" во дворец созывают девственниц, чтобы король мог выбрать себе жену. Когда приходит туда вместе с другими девушка из народа Эмеральдина, ее немедленно разоблачает стоящая тут же волшебная статуя. Оказывается, что эта невинная девушка уже шесть раз служила в кормилицах. И всюду в фиабах, когда маски Гоцци являются представителями народа, они всегда оказываются людьми чрезвычайно сомнительных нравственных качеств. Но у Гоцци были приемы гораздо более широкого охвата: не личные выпады против Гольдони, не отдельные нападки на положительные персонажи его, а организованная атака по всему фронту той идеологии, проповедь которой Гоцци с друзьями приписывали Гольдони. Это была развернутая борьба с просветительской философией, которую Гоцци всячески старался развенчать и окарикатурить. Она получала у Гоцци такой вид, будто в ней речь идет о низком крохоборстве и холодном эгоизме, не окрыленном никакими возвышенными стремлениями. Этой цели посвящены длинные тирады в предпоследней фиабе - "Зеленая птичка", и отдельные сатирические штрихи в десятой - "Зеим, король джинов".

Однако у Гоцци была и другая задача, помимо чисто политической. Ему нужно было восстановить основные принципы подлинной театральной эстетики, которую он считал расшатанной в результате похода Гольдони против комедии масок. Для этого Гоцци считал необходимым воскресить комедию масок и разработать со всей возможной полнотой типические особенности того жанра, который он считал своим созданием,- фиабы. Первая его фиаба "Любовь к трем апельсинам" как будто бы обещала, что основы комедии масок будут действительно восстановлены. Пьеса была сценарием, и актеры сами должны были насыщать его плотью и кровью. Но все остальные девять фиаб были написаны целиком. Маски у Гоцци импровизировали только там, где они не нарушали и не могли нарушить основную интригу пьесы. Это была уступка Сакки, Дзаннони, Фиорилли и другим великолепным актерам-импровизаторам, которые были в труппе. В сфере своего драматургического творчества Гоцци допускал импровизации так же мало, как и Гольдони. Фиабы не были реставрацией старой комедии масок, они представляли собою новый жанр. Мы знаем, что, создавая его, Гоцци шел по следам Лесажа. Мы находим у него много деталей, указывающих на прямые заимствования. Вся фантастическая и полуфантастическая география экзотических пьес Лесажа переселилась в гоцциевы фиабы. У Лесажа заимствованы и многие ситуации, как восходящие к сказочным оригиналам, так и придуманные самим французским писателем. Но есть и различия. У Лесажа почти все без исключения пьесы носят комедийный и водевильный характер, равно как и у Фавара и прочих авторов ярмарочного репертуара. У Гоцци дело обстоит гораздо сложнее. Его фиабы представляют собою почти без исключения трагикомедии. Но одни из них носят вполне фантастический характер: в них участвуют чудовища, волшебники, карлики, драконы; в них происходят чудесные превращения, фигурируют чудодейственные талисманы, дающие их обладателям сверхчеловеческие способности, происходят самые невероятные атмосферические явления и т. д. Другие, как "Турандот" и "Счастливые нищие", Гоцци определяет как "сказочный жанр", лишенный магических чудес. В предисловии к "Ворону" Гоцци говорит, что он подражает Бойярдо, Ариосто и Тассо, которые воздействовали с такой силой на человеческие сердца, придавая "риторическую окраску истине чудесным и неправдоподобным событиям". Он хотел сказать, что у него, как и у великих поэтов Ренессанса, фантастика несколько не мешает реальному ощущению жизни, в них изображенной. С его точки зрения, художественное произведение реально и действительно не потому, что точно воспроизводит жизнь, как у Гольдони, а потому, что, вызывая определенные художественные иллюзии, заставляет осознать изображенное как реальное бытие. Сказочную тематику и сказочный аппарат Гоцци в общем заимствовал у французского ярмарочного театра. Оригинальность его в том, что он до последней степени

усилил смешение трагического с буффонадою, фантастики с серьезностью. При чтении пьесы Гоцци, лишенные воздействия сценических эффектов и актерской импровизации, нравятся гораздо меньше, чем веселые экзотические пьесы Лесажа. Пафос чудесного, которому, несомненно, так помогала сцена с ее машинами, часто превращается в сказочный наив, а пафос героического в вялую риторику. Жанр Гоцци не принадлежит к победам большого искусства. Его фиабы не обогатили сокровищницу мировой драматургии. Они интересны лишь тем, что не сливаются ни с каким другим жанром и остаются единственными в своем роде. В них сверкает своеобразными блестками талант Гоцци, в котором есть и смелость, и лукавство, и сатирический огонь, и способность возвышаться до самого высокого пафоса. И только.

Венецианская публика, встретившая с таким восторгом первые фиабы Гоцци, очень скоро в них разочаровалась, и это существенно отразилось на дальнейшем творчестве Гоцци. После ликвидации театра Сакки он жил еще очень долго, почти двадцать пять лет, но наши сведения о последних годах его жизни чрезвычайно скудны. В 1795 г. были напечатаны его "Бесполезные мемуары", одно из самых ярких изображений венецианской жизни второй половины XVIII века. Гоцци пережил падение республики (1797), и смерть его в 1806 г. прошла совершенно незамеченной.

АЛЬФЬЕРИ

Творчество Гольдони закончилось по-настоящему в 1771 г., когда он написал по-французски и поставил в Париже "Ворчуна-благодетеля". Творчество Гоцци закончилось несколько позднее, но тоже раньше 1780 г. Гоцци школы не создал. Школа Гольдони создалась позднее. В 80-х годах Италия уже меньше интересовалась комедией, ибо не она была тем жанром, который мог давать на сцене выражение чувств передового общества Италии. Времена переменились. Из Франции неслись все более страстные призывы к свободе и равенству, все более яростные нападки на деспотизм, и итальянская буржуазия не могла оставаться равнодушной к этому. Политическая агитация приемами комедии становилась недостаточной. Нужен был пафос, создать который были бессильны и комедия и буржуазная драма. Он должен был потрясать и, потрясая, внедрять в человеческое сознание мысли и настроения, которые в эти годы были особенно нужны. В Италии, словом, воспроизводилась картина, которую представляла собою французская сцена накануне революции, когда буржуазная драма вдруг потеряла свою популярность, а трагедия, даже представленная далеко не первоклассными драматургами, завоевала бурное признание. Политическая ситуация во Франции и Италии была такова, что только гремящий рупор трагедии мог доносить до сознания людей насыщенность революционной мысли. Только трагедия была способна поднять общественное настроение на такую высоту, где раздается уже настоящий голос революционной страсти. И тогда трагедия превращалась в трибуну революционных идей. Так было во Франции. То же повторилось и в Италии. И, как всегда, в нужный момент явился поэт, который был как бы рожден для такой миссии: Витторио Альфьери.

Граф Витторио Альфьери (1749-1803) был пьемонтским аристократом. Воспитание он получил чрезвычайно небрежное и нашел себя по-настоящему только после долгих странствований по свету, занявших у него шесть с лишним лет. Он объездил всю Западную Европу, Россию, часть восточных стран и в 1772 г. вернулся в Турин, где завел литературные и театральные связи со своими старшими современниками, и решил испробовать себя на поприще драматургии. В 1775 г. в Турине частным образом Альфьери поставил "Клеопатру" - первый плод своей трагедийной музыки, который сам он до конца дней своих считал незрелым. Но, к его удивлению, пьеса имела успех.

Для Альфьери этот первый опыт имел очень большое значение. Нужно было решить прежде всего вопросы формы. Трагедию можно было писать и белыми стихами, как писал Маффеи, и александрийским стихом, как французы, и мартелианским, более длинным на один слог, чем александрийский, придуманным Пьер Якопо Мартелли, популяризованным Гольдони, высмеянным Гоцци. После зрелого размышления и многократных опытов Альфьери выбрал белый стих, отвечавший старым традициям итальянской трагедии и доказавший свою жизнеспособность у крупнейших европейских драматургов. Но вопрос о стихе еще не решал задачи. Работая над "Клеопатрой", Альфьери убедился, что ему нехватает знания итальянского литературного языка и научной подготовки. Он засел за работу, читал Плутарха, Макиавелли, Монтеня, Вольтера, Руссо, Монтескье. Знакомство с этими писателями обогащало его и фактами и идеями. Макиавелли, Вольтер и Монтескье особенно помогали созреть в сознании Альфьери двум идеям, которые стали для него самыми дорогими. То были идея политической свободы и идея свободы и независимости Италии. А для того, чтобы стать способным выражать свои мысли с наибольшей точностью, яркостью и полнотой, Альфьери усиленно читал Данте, Петрарку, Боккаччо, Ариосто, Тассо. Но даже результаты такой усиленной работы над языком его не удовлетворили. Чтобы научиться писать так, как нужно, как требовал его взыскательный литературный вкус, он решил поселиться в Тоскане и окунуться в атмосферу живой тосканской речи. В 1776 г. он переехал в Тоскану и подолгу жил в разных ее городах, пока не обосновался окончательно во Флоренции. Здесь он встретился с женщиной, которая до конца его дней стала его "донной". Это была Луиза Штольберг, жена претендента на английский престол, последнего из Стюартов, Карла Эдуарда; она носила титул графини Альбани. Альфьери усиленно работал и за несколько лет написал большинство своих трагедий. В 1785 г. он вместе с подругой, успевшей овдоветь, отправился путешествовать. Когда они попали в Париж, и у Альфьери проснулись связанные с Парижем старые воспоминания; он снова окунулся в кипучую творческую атмосферу французской столицы и решил никуда дальше не ехать. Последние четыре года перед революцией Альфьери пробыл в Париже. В Париже поэт переживал и бурное возбуждение кануна революции, и победное ликование, вызванное взятием Бастилии. Ему, певцу свободы, борцу против тирании, казалось, что осуществляются, наконец, его заветные мечты, что наяву сбываются идеалы, о которых он страстно мечтал. Пока царило всенародное торжество, давались революционные клятвы и народ шел за Национальным собранием, Альфьери был переполнен воодушевлением.

Но такое настроение держалось у него недолго. Революция углублялась. Обнаруживались социальные и политические противоречия, начиналась классовая борьба в городе и деревне. Когда эти сдвиги стали шириться и обостряться, Альфьери растерялся. Он увидел, что с ростом революции появляются элементы, явно не отвечающие его идиллическим ожиданиям. Народ все больше выступал на первый план и требовал своей доли во власти. Народ вмешивался в дела, которые, по мнению Альфьери, были выше его понимания. И в пьемонтском дворянине стали рождаться чувства, резко враждебные народу. От "плебеев", от "черни" поднималась смутные угрозы не только людям его класса, но как будто бы даже лично ему. А в 1792 г. начался террор. Альфьери успел беспрепятственно ускользнуть из Парижа, превращенного революцией в кипящий котел.

Очутившись снова во Флоренции, Альфьери мог на свободе привести в порядок мысли и впечатления, вызванные революцией.

Сознание Альфьери мучили тяжелые противоречия. До бегства из Парижа в его идейном мире не было никаких трещин. Он вел борьбу за свободу, ополчался на тиранию, взывал к национальной независимости своей родины. Народ в этой идейной схеме занимал очень видное место, но то был народ отвлеченный, не тот народ, который с оружием в руках требует себе места под солнцем, не останавливаясь перед кровавыми насилиями. Только теперь обнаружилось, что в схему Альфьери, которая представляла собой по существу теорию конституционной монархии Монтескье, мог вмещаться только отвлеченный народ. Ибо народ, представление о котором почерпнуто у Плутарха и у Монтескье, не собирается в

буйные толпы, не жжет усадеб и замков, не убивает своих противников, не посылает их на гильотину, не требует власти. Демократия в действии, господство живого, голодного, ожесточенного политическим и социальным гнетом народа, господство плебейской стихии, - все это было глубоко противно аристократической душе Альфьери. Но ведь прославление отвлеченного народа, гимны свободе, проклятия тирании наполняли страницы многих, притом лучших, трагедий Альфьери. "Народ" стоял там в числе действующих лиц и был красноречивым рупором свободолюбивых и тираноборческих декламаций. Этого нельзя было уничтожить. Трагедии были напечатаны. Их читали и восторгались в них именно гимнами свободе и филиппиками против монархии. А человек, их написавший, сочинял теперь эпиграммы против народа, стихотворения против революции, публицистические статьи против Франции, страны, где революция углублялась в живых, жизненных процессах. Все эти плоды озлобления и классовой паники, стихи и прозу, Альфьери в 1799 г. собрал воедино и выпустил в виде книги "Misogallo" ("Ненавистник Франции").

Его теперь даже не радовало то, что с каждым годом множилось количество его пьес, поставленных итальянскими театрами. Между 1789 и 1796 гг. это было еще сопряжено со значительными трудностями. Цензура и полиция не допускали на сцену наиболее ярких его политических трагедии: ни "Виргинии", ни "Заговора Пацци", ни обоих "Брутов". С трудом удавалось показать на сцене даже такие произведения, центр тяжести которых был в психологических проблемах или семейных конфликтах. Давались "Мирра" и "Саул", "Меропа" и "Орест", "Розамунда" и "Софонисба". Постепенно, однако, по мере того как крепло оппозиционное настроение и слабел полицейский гнет, на сцене появлялись и такие трагедии, в которых были моменты политические, хотя и лишены яркой революционной окраски: "Агамемнон", "Дон Гарсиа", "Мария Стюарт", сюжетом которых была борьба за престол. Успех их непрерывно возрастал. Альфьери сначала хмуро и без всякого удовольствия следил за их успехом. Постепенно, однако, авторское самолюбие взяло верх, и он начал проявлять интерес к их постановке. Перемена в его настроении имела две причины. Во-первых, его трагедии игрались плохо, и он решил выставить требования, которые считал необходимыми для правильного их истолкования. Он напечатал несколько больших статей по вопросам драматургии и сценического искусства. Другая причина была политическая. С появлением в Италии армий Французской республики революционные настроения постепенно охватывали один за другим итальянские города и распространялись на целые области. Альфьери сначала это очень тревожило, но потом он убедился, что так называемое якобинство в Италии будет иметь гораздо более мирный характер, чем во Франции. Это убеждение укрепилось в нем после побед Суворова и не было поколеблено, когда генерал Бонапарт восстановил французское владычество.

Интерес Альфьери к постановкам своих трагедий стал особенно усиливаться в последние годы его жизни. Современник рассказывает, как Альфьери приходил на репетиции своих пьес во флорентийских театрах, как закутанный в свой легендарный, известный всей Италии красный плащ, высокий, красивый и стройный, несмотря на возраст, садился в каком-нибудь темном углу, следил за игрой артистов и, если что-либо ему не нравилось, посылал своего секретаря передать тому или другому актеру свои замечания. Все это делалось с необычайной важностью и торжественностью, как все у Альфьери. Зато если игра актера ему нравилась, он исполнялся чувством живейшей признательности и проникался к нему большими симпатиями. Он особенно любил Моррокези и Бланеса. Смерть помешала ему ближе подойти к работе итальянского театра. Тем не менее влияние Альфьери и его высказывания нашло в театре чрезвычайно живое отражение.

Альфьери считал, что им написано девятнадцать трагедий. В это число не вошли три, которым он не придавал серьезного значения: "Клеопатра", "Алькеста" и "Авель", но и удовлетворявшие его он без конца пересматривал и исправлял, добиваясь возможной краткости и силы. Пьесы его распадаются на две большие группы: античные трагедии и трагедии на другие сюжеты. Среди античных есть, во-первых, две трагедии фиванского цикла - "Полиник" и "Антигона", две троянского цикла - "Агамемнон" и "Орест", еще две

тоже из греческой мифологии - "Мирра" и "Меропа". Далее идут две трагедии из истории Эллады - "Тимолеон", история коринфского полководца, который составляет заговор против своего брата, узурпировавшего власть в городе, и "Агис", изображающая гибель спартанского царя, поднявшего борьбу против олигархического режима в Спарте. Остальные античные трагедии - все из римской истории. Это "Виргиния" и "Софонисба" на сюжеты, неоднократно использованные и раньше, "Октавия" - история несчастной первой жены Нерона, устранившей им из-за страсти к Поппее, - и два "Брута". Сюжет первого - история падения царской власти в Риме и казнь по повелению отца сыновей Брута за замыслы против республики. Сюжет второго "Брута" - убийство Юлия Цезаря.

В числе других трагедий есть одна на библейский сюжет - "Саул", - которая выдержала наибольшее количество представлений из всех его пьес и которую большие мастера сцены любили за превосходные роли. Тут же другая чрезвычайно популярная трагедия - "Филипп", - предвосхитившая шиллерову драму: история дон Карлоса, его любви к мачехе и гибели. И эта пьеса пользовалась любовью актеров за чрезвычайно благодарные роли. Сюжет остальных тоже взят из истории. "Розамунда" рассказывает эпизод из лангобардской старины, "Мария Стюарт" изображает несколько моментов из романической жизни шотландской королевы, "Заговор Пацци" и "Дон Гарсиа" показывают на сцене эпизоды из истории дома Медичи: первая - покушение на Лоренцо и Джулиано в 1478 г., вторая - один из кровавых эпизодов в семье великого герцога Козимо. Первым был написан "Филипп" (1776), последним - второй "Брут" (1787).

В своих мемуарах Альфьери рассказывает, как он писал трагедии. Прежде всего он, естественно, искал сюжета. Для этого он углублялся в чтение Плутарха. Греческий историк производил на него такое впечатление, что иногда он рыдал над его биографиями. Когда он читал Плутарха, у него, несомненно, уже была предварительная эмоциональная и умственная подготовка, и эпизоды Плутарха зажигали в его воображении те же образы, но по-другому сформировавшиеся, созданные не методом исторической прагматики, а творческой эмоцией. Когда в нем складывалось общее представление о пьесе, он начинал писать. Писал сначала прозой сцена за сценой, так, чтобы каждое действующее лицо высказалось полностью, без ограничения количества слов. Когда вся пьеса была написана прозой, он начинал перелаживать ее в стихи. Порядок сцен при этом менялся и очень сильно ужимался словесный материал, сводимый постепенно к минимальному количеству стихов. В этом отношении ему очень помогало изучение Данте, которого никто не превзошел в искусстве писать так, чтобы слову было тесно, мысли просторно.

Стуцненность действия и лаконизм языка больше всего определяли композиционные задачи альфьериевых трагедий. Стремясь к краткости, он допускал порою умышленную разбивку диалога на такие лапидарные куски, что в один стих вмещалось четыре реплики. В этом его отличие от французской классицистской трагедии с ее плавно текущими парными александрийскими стихами. Но зависимость его от французов все-таки велика. Он сохраняет единства, начинает действие, как и они, в момент высокого подъема и стремительно ведет его к кризису, теми же приемами характеризует действующих лиц. Но он еще больше стягивает нить интриги. У него очень мало действующих лиц. Поэтому монологи занимают сравнительно больше места, чем диалоги. Альфьери любил монологи, в которых он давал волю своему поэтическому пафосу.

Хотя Альфьери творил, подчиняясь главным образом внутренней творческой потребности, он все-таки каким-то инстинктом почувствовал требования сцены. Его трагедии за малыми исключениями дают превосходный материал для актера. Альфьери сам, когда сценическая проверка доказала жизненность его пьес на театре, заинтересовался приемами сценического воплощения своих образов и идей. Он написал ряд теоретических статей, в которых очень пространно говорил и о задачах драматургии и о задачах сцены. То, что он говорит о драме, повторяет в общем рассуждении сторонников классицистской драматургии. Гораздо интереснее то, что он говорит о задачах сцены и актерского мастерства. Альфьери считал, что современные ему актеры, которые "изображают сегодня Бригеллу, а завтра

Агамемнона", не способны по-настоящему играть трагедии. Он требует для актеров специальной подготовки, считает необходимым большое количество репетиций, чтобы актеры научились читать трагедию "со смыслом, медленно, с хорошим произношением". Он не хотел доверять актерам, которых "подстегивает нужда", и мечтал об актерах "более обеспеченных, более уважаемых", о таких, которые "не родились в грязи" и на которых "не лежит плебейское клеймо".

Альфьери и тут, как нетрудно видеть, остался верен себе. Даже в вопросах сценического искусства он боялся доверять людям из народа. То, о чем он мечтал, было, разумеется, чистой утопией. Пока Альфьери был жив, он мог находить лишь единичных актеров, отвечавших его идеальным представлениям. В массе актеры, игравшие в его трагедиях, игравшие, нужно сказать, совсем не так плохо, были те самые, которые изображали сегодня Бригеллу, а завтра Агамемнона. Это все наши старые знакомые, актеры *commedia dell'arte*, люди с огромным опытом, очень часто с большими талантами, хотя сплошь и рядом с "плебейским клеймом". Актеров, вышедших из народа, было значительно больше, чем актеров из образованных кругов. В превосходной труппе Медебака и примадонна и фантеска, обе великолепные актрисы, были девушками из народа, так же как и Бригелла. Примадонна труппы братьев Вендрамин, в которой Гольдони работал в последние годы в Венеции, Брешиани, тоже была плебейкой, что не мешало ей прекрасно декламировать мартеллианские стихи во всех романтических трагикомедиях Гольдони. Когда выступил Альфьери, в Италии помину не было о каких бы то ни было школах сценического искусства. Альфьери находил это ненормальным и требовал таких школ. Он не дождался. Только в следующем поколении мысль о школьной подготовке актеров начала получать осуществление на практике: при Флорентийской Академии художеств была учреждена кафедра сценического искусства. В расцвет деятельности Альфьери, как и в расцвет деятельности Гольдони, актерский опыт передавался не учебно в школе, а совместной работой в театральных труппах. Старики учили молодых, и традиции не умирали. В этом отношении суровая оценка практики *commedia dell'arte* у Альфьери была не только пропитана реакционной политической тенденцией, но и неправильна по существу. Лучшие актеры Италии должны были долго еще проходить предварительную школу не в академиях, а в театральных труппах, в живой работе. Если бы Альфьери прожил дольше, он был бы свидетелем великолепной игры в его пьесах именно "актеров с плебейским клеймом".

Глава IV

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

КАРОЛИНА НЕЙБЕР И ГОТШЕД

Развитие немецкого театра XVIII века совершалось в условиях мелкодержавного дробления, которое в свою очередь было результатом отсталости Германии в области хозяйства. Немецкая буржуазия, особенно после Тридцатилетней войны, восстанавливала свои силы чрезвычайно медленно, и это отражалось на особенностях политического роста страны. "Раздробленности интересов соответствовала и раздробленность политической организации - мелкие княжества и вольные имперские города. Откуда могла взяться *политическая* концентрация в стране, в которой отсутствовали все *экономические* условия этой концентрации" {Маркс и Энгельс, Соч., т. IV, стр. 175. Разрядка подлинника.}. Театру в Германии придется постоянно страдать от этих условий. Если во Франции и Англии рост театра был сосредоточен почти исключительно в столицах, в Германии центры театральной деятельности были необыкновенно многочисленны. "Мелкие княжества и вольные города" постоянно сменяют друг друга в качестве центров театральной жизни страны. Это наглядно

отражается на линии развития немецкого театра в целом и чрезвычайно затрудняет установление в нем каких-то единых и общих тенденций.

В 1717 г. в труппу Иоганна Шпигельберга вступили двое молодых людей - Иоганн Нейбер и Каролина Вейссенборн. Они не были актерами. Каролина убежала из родительского дома, где ее отец, образованный юрист, обращался с ней с бессмысленной суровостью. Молодые люди поженились и решили посвятить себя театру. Сам Нейбер большим дарованием не обладал, но был деловым человеком и впоследствии оказался чрезвычайно полезным сотрудником жены по организационной и хозяйственной части. Зато Каролина сразу же обнаружила незаурядный артистический талант и легко выдвинулась как в первой труппе, в которой она работала, так и в дальнейших, куда она переходила вместе с мужем на все более и более ответственные амплуа. Дарование ее оказалось чрезвычайно гибким и разнообразным. Она великолепно играла комедийные роли, причем особенно отличалась в пьесах с переодеванием, но в то же время усиленно занималась и трагедийными. В трагедии ее игра возвестила новую эру в истории немецкого актерского мастерства.

В 1727 г. труппа, в которой Каролина Нейбер (1692-1760) занимала уже главное положение, появилась в Лейпциге. Труппа была крепкая, с целым рядом талантливых и опытных актеров. С общего согласия для совместной работы с актерами был приглашен писатель и ученый Иоганн-Кристоф Готшед (1700-1766), проживавший в то время в Лейпциге и бывший профессором университета. Он читал лекции по изящной словесности и доказывал своим слушателям и одновременно читателям издаваемого им журнала, что для немецкой драматургии единственное спасение - итти на выучку к французскому классицизму. В 1730 г. эти свои мысли он систематически изложил в книге "Критическая поэтика".

Готшед был очень ученый человек, но в его голове не было родников оригинальной мысли. Его размеренный рассудок был как бы заморожен рационалистической завершенностью французской классицистской трагедии. Дух рационализма пленял его одинаково и в философии лейбница ученика Вольфа и в поэтике Буало. Умеренный и аккуратный во всем, он был верным подданным бранденбургско-прусского монарха, богобоязненным христианином, рабом мелкобуржуазных идеалов. Когда он начал свою преподавательскую и литературную деятельность, верхи Германии были одержимы доходившей почти до болезненного состояния "галломанией". Каждый немецкий князь смотрел на себя как на маленького Людовика XIV и обставлял соответствующим образом свою карманную резиденцию: заводил администрацию и войско, итальянскую оперу, дорогостоящих метресс, давал балы и празднества, опустошавшие казну.

Увлечение всем французским захватывало не только аристократию, но и наиболее обеспеченную буржуазию, влияло на литературу и искусство. Из-за связей с абсолютистскими дворами мода на классицизм принимала в Германии гораздо более реакционный характер, чем во Франции. Готшед, который стал одним из главных провозвестников галломании в литературе, не видел, что его пропаганда проходит мимо двух важных вещей. Во-первых, насаждение классицизма отвечало интересам реакционных групп, которые начинали становиться руководящими в немецкой культуре. Во-вторых, не в пример Паульсену и Фельтену, создателям немецкого театра, не в пример Страницкому, так ценившему народные элементы в сценическом искусстве, он не понимал, что в подчас нелепых "главных действиях" и бесшабашных арлекинадах бьется живой нерв национального и народного мастерства. Готшед ненавидел все то, что было лишено классицистской организованности, что не признавало казавшегося таким гармоничным канона классицистской драматургии с его единствами, александрийским стихом и соответствующими приемами декламации и жестов. Веселая гурьба итальянских масок была для него сонмом личных врагов, а героические "главные действия" - только верхом сценического безвкусица. Так, сидя в своем ученом углу, вне всякого общения с народным искусством, взирая на жизнь сквозь призму односторонних увлечений, Готшед требовал, чтобы театр повернул на новые пути. Но он сознавал, что ему, теоретику и критику, эта

задача не под силу и что для этого он нуждается в помощи крупного и убежденного сценического работника. Вот почему для него так ценно было знакомство с Каролиной Нейбер.

Каролина была женщина увлекающаяся. Она воспитывалась, как мы знаем, в интеллигентной семье, получила хорошее образование и во французском театре еще до Готшета находила много здорового и нужного. После первых же бесед с Готшедом она целиком стала на его точку зрения. Как все ограниченные люди, Готшед был максималист, требовал, чтобы театр ничего не знал, кроме французского классицистского репертуара, чтобы с его подмостков было изгнано все, что напоминало старый репертуар. После некоторых колебаний Каролина отдала свой талант и свою труппу служению этой идее.

А труппа у нее создавалась постепенно образцовая. В нее вступили два замечательных актера: Готфрид-Генрих Кох и Иоганн-Фридрих Шенеман. Оба они только что начинали свою сценическую карьеру и были в расцвете талантов. Кох не освободился еще от манерности в трагических ролях, но был превосходен в мольеровском репертуаре. Шенеман уже составил себе репутацию под маской Арлекина. Оба были люди с университетским образованием.

Подчинение руководству Готшета требовало от Каролины и ее труппы не только перехода к новому репертуару, но и усвоения новой манеры игры. Нужно было прежде всего привыкнуть к произнесению со сцены стихов, к тому же александрийских. У французов культура такой декламации создавалась работой многих поколений в течение целого столетия. В Германии приходилось привыкать ко всему этому в самый короткий срок. Это было трудно, и, быть может, одна только Каролина постигла по-настоящему секрет декламации на французский лад. И лучше, чем какой-либо другой актрисе, ей удавалось овладеть нужными для классицистских пьес приемами жеста, движения, походки. Готшед усиленно снабжал труппу репертуаром, переводя одну за другой французские трагедии, а с 1735 г. переводческую работу стала делить с ним вышедшая за него замуж поэтесса Луиза Виктория Кульмус, которая справлялась с ней даже лучше, чем он сам.

Готшед был уверен, что эволюция драматургии и театра естественным образом приведет к тому, что во всех странах утвердятся классицизм: в Англии по примеру аддисонова "Катона", в Италии по примеру "Меропы" Маффеи. Так как Германия не должна была отставать, Готшед решил сам осчастливить немецкую драматургию и немецкий театр образцовой классицистской трагедией. Он написал пьесу "Умиравший Катон" (1731), еще более холодную, чем ее английский прототип, скучную и лишенную каких бы то ни было сценических достоинств. Но Каролина добросовестно ставила и переводы супругов Готшета и "Катона" и, пожалуй, не могла пожаловаться на неуспех. "Катон", пленявший аристократического и буржуазного зрителя новизной, даже довольно долго держался в репертуаре. Но целиком перейти на классицистский репертуар Нейбер не могла потому, что этому противились и ее товарищи и публика. Поэтому на афишах стали вновь появляться пьесы с Гансвурстом и итальянские арлекинады, которые публика посещала гораздо охотнее, чем трагедии. Готшед был упрям и решил прибегнуть к демонстрации, которая, по его мнению, должна была доказать публике его правоту. Он уговорил Каролину поставить в театре символический акт сожжения Арлекина. Публика прослушала тупой пролог, сочиненный Готшедом, и вслед за этим бедный Гансвурст в своих разноцветных лохмотьях был предан беспощадному ауто да фе (1737). Умные люди посмеялись над наивностью ученого галломана; а все, и умные и не очень умные, продолжали с удовольствием ходить на арлекинады.

Упорное нежелание публики лишаться лицеизрения Гансвурста охладило отношения между Готшедом и Каролиной. Холодность росла и в связи с личными столкновениями привела к разрыву (1740). Каролина уехала на гастроли, а ее место заняла труппа, сформированная Шенеманом, вступившим в союз с Готшедом. Каролина начала ставить трагедии другого классициста, Элиаса Шлегеля, и постепенно расширяла свой репертуар, привлекая пьесы датского драматурга Людвиг Гольберга и представителей входившей в моду французской

буржуазной драмы - Детуша и Лашоссе, и их последователя, немецкого сентименталиста Христиана Геллерта (1715-1769). В ее же театре появились на подмостках первые юношеские комедии Лессинга, которому суждено было совершенно обновить репертуар немецкого театра и вывести его на широкий путь развития на национальных началах.

Деятельность Каролины после отъезда из Лейпцига была почти сплошной цепью неудач и огорчений. Прекрасно начатые гастроли в России оборвались в конце 1740 г. из-за смерти Анны Иоанновны и сопровождавшего ее падения Бирона, покровителя немецкой труппы. А возвратившись в Германию, Каролина уже нигде не могла основаться на сколько-нибудь продолжительный срок. И увядание собственного ее таланта и конкуренция других трупп вытесняли ее во второстепенные города, лишали тем самым больших сборов и не давали возможности приглашать первоклассные артистические силы. В 1753 г. она сделала последнюю попытку создать свой театр в Вене. Она тоже кончилась неудачно. Каролина с мужем после этого вынуждены были вступить в совсем маленькую труппу бродячих комедиантов, а когда Семилетняя война привела к разорению центральную Германию и смела все слабые театральные организации, Каролина решила окончательно бросить сцену. Последние годы жизни она провела из милости у старых друзей и умерла всеми забытая в 1760 г. Мужа она потеряла за несколько месяцев до своей смерти.

Руководящее положение Готшеда в театральной жизни Германии после 1750 г. заметно пошло на убыль. Но своих позиций он не покидал и неоднократно делал попытки при помощи той или другой из ведущих трупп укрепить ослабевающее влияние классицистских принципов в драматургии и на театре. Связь его с Шенеманом длилась недолго. Он пробовал потом опереться на Коха и его труппу, но этот союз оказался еще менее прочным. А вскоре против него и его принципов выступил Лессинг, окончательно ликвидировавший влияние Готшеда на немецкий театр.

Тем не менее нельзя утверждать, что деятельность Готшеда, особенно в тот период, когда он был связан с Каролиной Нейбер, прошла бесследно. При всей односторонности его теорий они принесли свою пользу. В этом была заслуга не его, а классицизма, идеи которого, внедряясь в драматургию, в которой царили иные начала и направления, всегда оказывали облагораживающее влияние. Так было в Италии и в других странах, которые раньше Германии испытали влияние классицизма. Случалось, конечно, что на театре появлялись под влиянием классицизма произведения нескладные и бездарные, но они действовали на драматургию, теснее связанную с национальными началами, всегда благотворно. Они вносили порядок, организованность, гармонию. Они очищали стиль. И это все уже оставалось прочным приобретением. Готшеда и его "Катона" забыли, но заветы классицизма не умерли, а оплодотворили рост национальной драматургии. Лозунг "близость к природе", правда, неодинаково понимаемый, объединял Готшеда и Лессинга. Также и деятельность Каролины Нейбер, вдохновленной односторонними принципами, оставила немецкому театру в наследство напыщенную напевную декламацию александрийских стихов, преувеличенный жест и балетную поступь. Но зерно всего этого было здоровое. Каролина внесла в немецкое актерское мастерство внешнее и внутреннее благородство. Больше того: самый быт актеров, их положение в обществе благодаря Каролине постепенно стали совершенно иными. Ее преемникам было уже легче бороться за признание работников сцены людьми, достойными быть членами любого общества.

ЭКГОФ И СОВРЕМЕННЫЕ ЕМУ АКТЕРЫ

Период, следовавший за временем расцвета деятельности Нейбер, был началом решающего перелома в истории немецкой сцены. Если, начиная от Фельтена и кончая Нейбер, инициатива всякого нового шага в области сценического искусства исходила от актеров, людей, самоотверженно преданных искусству и отдавших ему себя целиком, если в

то время зритель относился пассивно к тому, что давал ему театр, - то теперь взаимоотношения театра и зрителя круто переменялись. Общество привыкло к театру, особенно к драматическому. Появился новый зритель, не пассивный, а уже имеющий свое мнение и научившийся это мнение не только высказывать, но даже навязывать театру. Середина XVIII века в Германии, как и в Италии, была временем перелома в общественном положении и политическом влиянии бюргерства. Немецкий бюргер вырос, становился предприимчивее, богаче, культурнее. Он требовал театра, более близкого к его быту, к его мыслям и идеалам. "Главные действия" и классицистские трагедии его удовлетворить не могли. Скорее в арлекинадах и представлениях с Гансвурстом, которые с легкой руки Страницкого стали пропитываться национальными элементами, он находил нечто родное и интересующее его. Поэтому вполне естественно, что в репертуаре 50-х годов ощущается борьба старого и нового, что принципалы гораздо более внимательно прислушиваются к голосу публики и сообразуют репертуар театра с ее вкусами и настроениями, что в актерском мастерстве появляются стиль и манера, постепенно вытесняющие классицистские приемы, введенные Готшедом и Нейбер, и приближающие актерскую игру к естественности, простоте и реализму. Целая плеяда крупных мастеров, появившихся в это время совершенно независимо друг от друга, одинаково хорошо улавливает эти общественные настроения и ведет немецкий театр к новым художественным перспективам.

В 1740 г. в труппу Шенемана, который держал тогда театр в Лüneбурге, вступили три актера, которым было суждено привести немецкий театр к самым большим победам. Это были Конрад Экгоф (1720-1778), Конрад Аккерман (1710-1771) и Софи Шредер (1714-1789). Экгоф был сыном сапожника и путем усиленной работы приобрел большие знания и стал образованным человеком. У него был красивый почерк, и он долго служил писцом. Посещая театр, он почувствовал влечение к нему и решил идти на сцену. Это было в Гамбурге. Там он случайно встретился с молодой Софи Шредер, которая незадолго перед этим бросила своего мужа, пьянчужку-музыканта, и перебивалась рукоделием. И в ней горели огоньки, тянувшие ее на сцену. Молодые люди решили вместе попытать счастья и поступили к Шенеману. Карьера Аккермана, который был старшим из трех, сложилась по-другому. Он был солдат, служил в России под начальством фельдмаршала Миниха и был на пути к блестящей боевой карьере. Великолепный наездник, боец на рапирах, танцор, он решил попробовать счастья на сцене. К Шенеману он перешел из другой труппы.

Все трое обладали разными, но одинаково счастливыми данными для сценической работы. Софи была молода и хороша собой. У нее была изящная фигура и мелодичный голос. Аккерман был человеком богатырского сложения, с очень красивым лицом и звучным голосом. Экгоф, напротив, был некрасив, мал ростом, непропорционально сложен: у него одно плечо было выше другого. Но у него были необыкновенные глаза и совершенно удивительный голос, который делал на сцене настоящие чудеса.

Аккерман и Софи Шредер недолго работали у Шенемана. Шенеман был хороший актер, когда-то блестящий Арлекин, но, став принципалом, обратил всю свою энергию на хозяйственную сторону дела. Организатор он был превосходный, но скуп был до скаредности и больше заботился о том, чтобы сберечь деньги на старость, чем о художественном развитии своего дела. Его труппа, вероятно, распалась бы очень скоро, если бы не Экгоф, оставшийся ему верным. В течение долгих лет Экгоф был душой шенемановского предприятия. Он был великолепным актером с неотразимым сценическим обаянием и чрезвычайно яркой художественной индивидуальностью. Зная, что он совершенно лишен внешних средств воздействия на публику - роста, фигуры, красоты лица, - он с юных лет развивал в себе приемы наиболее убедительной подачи текста, добивался одновременно выразительности и силы. Это приводило его к тому, что он в молодости воспринимал манеру классицистской игры на французский лад с подчеркнутой декламацией. Но в зрелых годах он от этой манеры отказался и утвердил свой окончательный стиль: реалистическую простоту. Помимо этого, Экгоф оказался совершенно незаменимым как

художественный руководитель труппы и режиссер. Шенеман с присущим ему чутьем понял, какого полезного человека нашел он в Экгофе, и предоставил ему полную свободу.

Внешне дела труппы сложились очень удачно. В 1751 г.- впервые после Фельтена - Шенеман получил приглашение от мекленбург-шверинского герцогского двора на постоянную службу. Его труппа стала придворной и проработала в Шверине несколько лет подряд. Шенеман, сложив на Экгофа все заботы по управлению театром, занялся торговлей лошадьми и постройкой дома. Экгоф с увлечением руководил любимым делом. К шверинскому периоду относится его знаменитый опыт создания так называемой "театральной академии", первая попытка этого рода в Германии.

Размышляя о том, как улучшить положение театрального дела в Германии, Экгоф пришел к заключению, что нужно начинать реформу актерского мастерства не сверху, как это делали Готшед с Каролиной Нейбер, а снизу. Он понял, что нужно было поднять художественную подготовку, образовательный уровень и сознательность среди актеров, сделать их людьми, преданными искусству, а не просто ремесленниками, продающими свой талант за кусок насущного хлеба. В этом и заключалась цель "академии". 5 мая 1753 г. Экгоф впервые собрал своих товарищей, заставил Шенемана, который понял, что ему от этого тоже будет польза, взять на себя председательство в новой организации, сам стал его заместителем и принял на себя и руководство и ответственность. Он заставил всех актеров подписаться под обязательством, которое содержало ряд элементарных пунктов об актерской дисциплине. Среди них были и такие, что никто не должен где бы то ни было показываться в пьяном виде; что все должны избегать непристойных шуток, грубых поступков и уличных выражений. Он требовал неукоснительного посещения собраний "академии", на которых проводились беседы, посвященные обсуждению новых пьес, анализу в них ролей, суждению о сыгранных пьесах и об игре актеров, обмену мнениями по разным вопросам актерского искусства и об обязанностях актеров во внетеатральной жизни.

В первое время "академия" работала хорошо. Актеры собирались, вели беседы, прекрасно проводили репетиции, необходимость которых особенно подчеркивал Экгоф, требовавший строгого выполнения репетиционной дисциплины. Он произносил пламенные речи, частью сохранившиеся, и взгляды, в них изложенные, быть может, являются отголосками ранних журнальных статей Лессинга. "Академия" могла развернуться в очень ценное постоянное учреждение, если бы Шенеман продолжал относиться к ней с должным вниманием. Но он вскоре стал смотреть на нее с некоторым опасением, боясь, что она приведет к излишним расходам. После годичного с небольшим существования "академия" распалась вследствие ссор между актерами, возникших из-за взаимной критики игры. Последнее собрание "академии" состоялось в конце июня 1754 г. А еще через два года, в конце мая 1756 г., умер герцог Мекленбургский Людвиг, а преемник его не пожелал удерживать Шенемана и его труппу на положении придворных актеров. Возобновились странствования, возобновились заботы о сборах. Шенеман с годами становился все скaredнее. На этой почве произошел разрыв его с Экгофом (1757).

Однако семнадцатилетнее сотрудничество Шенемана и Экгофа дало не только труппе, но и всему немецкому театру очень много. Заслуга в этом принадлежит главным образом не Шенеману, а Экгофу, его художественному чутью, его энтузиазму и энергии. Труппа под управлением Экгофа постепенно, но чрезвычайно планомерно и настойчиво переходила на новые пути актерского мастерства. Шенеман в этом, надо отдать ему справедливость, не только не препятствовал Экгофу, но и поддерживал его. Экгоф с самого начала стоял на той точке зрения, что актерская игра должна быть проста и непосредственна, что актер на сцене должен действовать так же, как в жизни. Он понимал, что это должно быть результатом большой работы, что ничего нет труднее, как продемонстрировать на сцене простоту и реальность. И он воспитывал своих товарищей в этом направлении с неуклонным упорством. В этом отношении его роль в Германии представляет собой аналогию тому, что делал во Франции Дидро, а в Италии - Гольдони. Экгоф убеждал актеров не доверять таланту и вдохновению, а работать над ролью. И при выборе репертуара Экгоф старался,

чтобы пьесы давали актеру возможность учиться этой художественной простоте. Это неизбежно вело к отходу от французского классицистского репертуара и к переходу на пьесы иного жанра: от стихов к прозе, от трагедий к реалистической драме, от торжественной декламации и преувеличенных жестов - к реалистической игре и реалистической дикции. Поэтому в репертуаре труппы появились такие пьесы, как "Лондонский купец" Лилло, "Игрок" Мура, "Сара Сампсон" Лессинга, не говоря уже о пьесах Гольдони и Гольберга, которые, особенно гольберговские, давно упрочились в репертуаре немецких трупп. Разумеется, переход на новые пути нельзя объяснить целиком индивидуальными склонностями даже такого крупного актера и человека, каким был Эггоф. Переход этот вызывался, как уже было указано, переменами во взглядах и вкусах руководящих групп немецкого общества, в котором образованное бюргерство все больше и больше выступало на первый план. Даже в княжеских резиденциях, как это видно из примера Шверина, бюргерский репертуар вытеснял оперы и балеты с дорогостоящими иностранными гастролерами. Единственным жанром, который не оказался окончательно вытесненным, была арлекиада. В наиболее отсталых по театральной культуре городах она держалась еще крепко. К числу таких театральных захолустий принадлежал Берлин. Его любимцем был один из самых любопытных принципалов, каких знала Германия. - Франц Шух (1716-1763), беглый монах, которого любовь к театру извлекла из затворничества и обрекла на все случайности актерской жизни. Он женился на актрисе, привлек к себе в товарищи другого монаха-расстригу Штенцеля, постепенно выдвинулся на руководящее положение в труппе, стал принципалом и завоевал берлинского зрителя. Замкнутый, угрюмый и мрачный в жизни, Шух на сцене своей искрометной, заразительно веселой импровизацией покорял зрительный зал и показывал совершенно непревзойденную буффонную манеру. Он был Арлекином, Штенцель - стариком Ансельмом, жена Шука - Коломбиной. С точки зрения театральной культуры деятельность Шука была отсталой, но по качеству актерского мастерства его труппа стояла в первых рядах. К нему перешел Эггоф после разрыва с Шенеманом.

Шух принимал к себе Эггофа, несомненно подчиняясь давлению своего зрителя. В 1757 г. и до Берлина дошла волна новых увлечений, и Шух надеялся, что Эггоф поможет ему наладить дело по-новому в Берлине. Но слишком резка была разница между актерской направленностью Шука и его труппы и взглядами Эггофа. Они вскоре расстались. А так как с уходом Эггофа труппа Шенемана тоже окончательно распалась уже в следующем, 1758 г., то Эггоф принял приглашение старых товарищей и ушел от Шука к ним. Но он не решался брать на себя ответственность по административной и хозяйственной части. Он посоветовал пригласить принципалом очень видного актера и антрепренера Готфрида-Генриха Коха (1703-1775), который когда-то вместе с Шенеманом начинал свою актерскую карьеру у Каролины Нейбер. С тех пор Кох давно уже занял самостоятельное положение в немецком актерском мире и сделал очень много для обогащения немецкого театра: старался сблизить театр с литературой, боролся за возможность установления прочных связей с театром и городом, в котором он работал, позднее начал осторожно проводить реформу сценического костюма. Ему принадлежала идея более энергичного культивирования немецкой комической оперы, за которой утвердилось старое, не очень определенное раньше название "зингшпиля". Этот вид театральных представлений начался довольно случайно, когда на одной из немецких сцен появился переделанный с английского музыкальный фарс "Чорт на воле". Кох быстро оценил все возможности, которые могли быть связаны с зингшпилем, и стал последовательно культивировать его в своих антрепризах.

По своим воззрениям Кох был гораздо более связан со старой нейберовской манерой и менее охотно шел навстречу публике в деле внедрения нового репертуара. Но его опыт, казалось, ручался за то, что во главе таких великолепных актеров, как Эггоф с товарищами, он окажется на высоте. Кох принял приглашение, и они начали вместе работать в Гамбургском театре. Но ему было не легко с Эггофом. Старый актер привык к большой самостоятельности и к тому еще, что к его голосу в решении художественных вопросов

всегда прислушивались. А Кох считал себя слишком бывалым театральным работником, чтобы подчиняться чьему бы то ни было давлению. Он проводил свою линию и не давал Эггофу возможности продолжать то, что он так блистательно начал в шверинском театре Шенемана. Несогласия между ними все обострялись и в 1764 г. привели к разрыву. Кох в это время работал в Лейпциге, а в Гамбурге обосновался старый товарищ Эггофа Конрад Аккерман. К нему и перешел Эггоф.

После того как Аккерман и Софи Шредер ушли в 1741 г. от Шенемана, они работали в разных труппах. В 1742 и 1743 гг. Шредер даже стояла во главе собственного предприятия, все время находя деятельную художественную и организационную поддержку со стороны Аккермана. Но ее антреприза довольно скоро кончилась крахом. Некоторое время Аккерман и Софи работали в Германии, а в 1747 г. они уехали в Россию. Там они пробыли пять лет. В 1749 г. они поженились. В России же состоялся первый дебют сына Софи от первого брака, маленького Фрица Шредера, будущего реформатора немецкого театра; он трехлетним ребенком впервые появился на сцене и был обласкан Елизаветой Петровной. В 1752 г. все семейство вернулось на родину и обосновалось в Кенигсберге, где Аккерман выстроил новый театр. Но Семилетняя война вытеснила их из Восточной Пруссии, и супруги Аккерман работали на юге Германии и в Швейцарии до 1764 г., когда Аккерман занял в Гамбурге место, освободившееся после распада труппы Коха. Обосновавшись в Гамбурге, он вложил много денег в постройку и оборудование нового театра. Заполучив в свою труппу такого великолепного актера, как Эггоф, Аккерман, как ему казалось, мог смело глядеть в лицо будущему. Его собственная артистическая индивидуальность за двадцатилетние странствования определилась вполне. Он стал актером бытового стиля и совершенно отошел от классицистских приемов школы Нейбер. В этом отношении они с Эггофом друг друга понимали, и оба были одушевлены стремлением утвердить на немецкой сцене реалистическое актерское мастерство. Труппа Аккермана, и помимо Эггофа, включала в себя немало талантливых актеров. Кроме Софи Шредер, там были две молодые трагические актрисы - Фредерика Гензель и Каролина Шульц, а под крылом Эггофа созрел в первоклассного артиста юный Фриц Шредер, уже успевший прославиться на других сценах как мастер импровизации, балета, пантомимы и акробатики. Как всегда, Аккерман повел дело широко, израсходовал много денег на постановку разных опер и балетов и - не рассчитал. В 1767 г. разразился крах. Но труппа не распалась. Дело спас стоявший одно время близко к делу Аккермана писатель Иоганн-Фридрих Левен. Он был женат на дочери Шенемана, актрисе, и пробовал свои силы как драматург. В будущем он выступит как автор одной из самых ранних серьезных историй немецкого театра (1776). Левен явился инициатором совершенно нового и оригинального предприятия. Ему удалось найти у гамбургских богатых купцов суммы, необходимые для обеспечения предприятия и удовлетворения финансовых претензий Аккермана, и 22 апреля 1767 г. открылись представления нового Гамбургского Национального театра. Левен, естественно, сделался его директором.

С новым театральным предприятием сразу связалось много радостных надежд. Переговоры Левена с купцами установили несколько общих положений, которые по всей Германии у людей, любящих искусство, встретили горячее сочувствие. Купцы обеспечивали театру полную независимость от сборов. Театр должен был думать о художественных задачах, ставить хорошие пьесы и ни о чем больше не заботиться. Конкретно это выражалось в том, что театр прочно связывался с Гамбургом и самым решительным образом порывал с практикой гастрольных странствований, которые были объявлены вредными, подрывающими художественные возможности театра. Затем, оставаясь прочно в Гамбурге, театр должен был с большой принципиальной последовательностью оберегать свое лицо: быть театром драмы в самом строгом смысле этого слова: никаких балетов, которые расплывают актерские силы и расшатывают единство труппы. К работе в Гамбургском Национальном театре был приглашен Лессинг. Это было одним из первых актов вступившего в свои новые обязанности Левена.

Лессинг в это время жил в Берлине, где одновременно работал над двумя большими вещами: "Лаокооном", который был окончен в 1766 г., и комедией "Минна фон Барнгельм", которая еще не получила окончательной отделки. Левен звал Лессинга в Гамбург на положение "драматурга", т. е. лица, в функции которого входило как писание пьес, так и руководство литературной частью. Но Лессинг решительно отказался от положения "немецкого Гольдони", т. е. от обязательства доставлять в определенные промежутки времени определенное количество пьес для театра. Он не возражал против всевозможных литературных консультаций и очень охотно взял на себя постоянное освещение работы театра и актеров на страницах специального периодического органа. Из этих очерков составила у него знаменитая "Гамбургская драматургия".

Но театр, возникший при таких, казалось, блестящих предзнаменованиях, материально вполне обеспеченный и несомненно обставленный первоклассными артистическими силами, театр, которому служил своим гением Лессинг, оказался чрезвычайно недолговечным. Изменила финансовая база. Гамбургским купцам вскоре стали казаться чрезмерными суммы, ими расходуемые, и субсидия была прекращена меньше чем через год. Правда, как и нужно было ожидать, Левен оказался никуда негодным руководителем. Его теоретические взгляды, хорошо выношенные, мало помогали его практической работе. Он просто плохо знал театр и совершенно не умел установить сколько-нибудь нормальные отношения с актерами. Первым взбунтовался Эггоф, который не привык, чтобы с ним не считались. Он в очень резкой форме оборвал Левена, когда тот сделал ему однажды какое-то неудачное замечание. Пример Эггофа показался соблазнительным, и к Левену установилось отношение какого-то снисходительного недоверия. Под конец на репетициях вся труппа дружно его разыгрывала. И у купцов он не сумел поставить себя должным образом. Это оказалось особенно тяжело для театра, когда стали падать сборы. Благородные слова, твердые обязательства, меценатские великолепные жесты - все было забыто. Начались компромиссы. Дирекция, заявлявшая, что театр будет постоянным, вынуждена была отправить его на гастроли; Аккерману уже весной 1768 г. перестали платить аренду, что, согласно договору, передавало в его распоряжение здание театра; жалование актерам платилось кое-как: даже Эггоф получал его в виде театральных билетов, которые он вынужден был сам распространять. В ноябре 1768 г. Гамбургский Национальный театр окончил свое существование. Левен еще раньше подал в отставку. Оказался свободен и Лессинг.

Лессингу было без малого сорок лет. Он находился в расцвете сил и таланта. За его плечами, кроме нескольких драматургических опытов юных лет, были две большие пьесы, из которых одна уже была частой гостьей немецких сцен, а другая быстро приобретала популярность. Им было написано, кроме того, большое количество критических статей, к которым присоединился теперь увесистый, полный содержания и блестящих мыслей том "Гамбургской драматургии". Имя его было известно всей Германии, и связь его с театром, несмотря на гамбургскую катастрофу, не только не обрывалась, но должна была становиться теснее, если не внешне, то внутренне.

ЛЕССИНГ

Лессинг отчетливо видел, что представляет собою современная ему немецкая действительность с абсолютистскими княжествами, политической раздробленностью страны, вопиющей неравномерностью хозяйственного роста, соединением незыблемых твердынь феодального строя в одних районах страны с буйной предприимчивостью буржуазии, подтачивающей феодальные устои, - в других ее частях. При сопоставлении с тем, что совершалось по ту сторону западных рубежей Германии - во Франции и особенно в Англии, - Лессингу становились ясными дальнейшие перспективы развития немецкой жизни, и он делал из всего этого выводы, направлявшие его собственную деятельность.

Лессинг всецело разделял идеи Просвещения. Но в отличие от других представителей немецкого Просвещения, он понимал, как должны были преломляться идеи Просвещения применительно к условиям немецкой действительности.

Сопоставляя общественно-философские и литературные формулировки, продиктованные общим духом Просвещения в Англии и Франции, Лессинг отчетливо видел то, что не для всех было ясно в его время: что французские формулировки гораздо более радикальны, чем английские. Для него была ясна и причина этого. Социально-экономический режим и политическая система Англии далеко не в такой степени давили на рост общественных сил и на культуру, как во Франции. Для идеологов французского Просвещения твердыни феодализма и абсолютизма загораживали широкий путь общественного и культурного развития, который в Англии, казалось им, был уже открыт. Они еще не понимали, что новая английская общественность уже полна противоречий, природа которых была ясна наиболее светлым английским умам, от Мандевиля и Свифта до Фильдинга и Шеридана. Ибо во Франции наиболее влиятельные общественные классы, богатая буржуазия были в оппозиции и добивались господства. А в Англии они господства добились, и завоеванный ими порядок уже явно для всех раскрывал новые противоречия.

В Германии прогрессивная общественность находилась в еще более трудных условиях, чем во Франции, ибо в Германии и феодализм и абсолютизм были крепче, а раздробленность страны затрудняла организованную борьбу оппозиционных элементов. При нормальных условиях это должно было вести к еще большему радикализму идеологических формулировок. Но абсолютистский полицейский режим, еще не расшатанный, как во Франции, совершенно исключал из этих формулировок практически наиболее важное: вопросы политики, общественной жизни и даже экономики могли обсуждаться только в очень приглушенных тонах. Широкому обсуждению открыто было лишь немного: философия, искусство, литература, театр.

Лессинг был человек очень широких интересов и очень большой образованности. Он мог бы высказать много ценного и в вопросах политики и в вопросах общественных реформ. Быть может, на эти арены дискуссии он бросился бы особенно охотно. Но пытаться на них вступить было бесполезно, и он отдал весь свой гений, всю свою волю и железную энергию борьбе на поприще философии и литературы. То, что он не мог излить свой темперамент в обсуждении вопросов, практически более важных, - быть может, придавало его суждениям там, где они могли быть высказаны, и прежде всего в вопросах, непосредственно связанных с театром, подчеркнутый порою радикализм. К тому же при административно-цензурном гнете, который царил в Германии, люди, для которых и общественная и литературная деятельность прежде всего была борьбой, не могли не смотреть на театр как на суррогат политической трибуны. Ведь можно было не только ставить пьесы с определенными общественными и политическими тенденциями, но и высказывать мнения по поводу театра и театрального репертуара, отголоски которых неминуемо приобретали политическое звучание. Этим объясняется, что Лессинг так охотно отозвался на приглашение Левена, а после краха Гамбургского Национального театра связи со сценой не порвал.

Интерес к театру сопутствовал Лессингу смолоду. Еще в первые свои студенческие годы в Лейпциге он написал четыре пьесы: "Дамон", "Молодой ученый", "Женоненавистник", "Старая дева". За исключением первой, все они были поставлены Каролиной Нейбер, державшей в те годы театр в Лейпциге. Молодой писатель тогда же познакомился с Каролиной и ее мужем и даже оказывал им денежную поддержку из своих более чем скудных средств. Нейберов это не спасло, а в их очередной крах оказался вовлеченным и юный энтузиаст. Он должен был бежать из Лейпцига, спасаясь от кредиторов. Эти бурные его дебюты кончились в 1748 г. Он нашел убежище в Берлине, где в следующие два года написал еще три пьесы: "Еврей", "Вольнодумец" и "Клад". Все это - комедии в духе Детуша и Мариво, написанные прозой. Они не блещут большими литературными достоинствами, но совершенно отчетливо обнаруживают то направление, в котором будет разворачиваться литературная и культурная деятельность Лессинга. В этом отношении наиболее любопытна

пьеса "Евреи". В ней в комедийном плане очень весело разрабатывается та же тема, которая в плане серьезной драмы с большой глубиной будет разработана в "Натане Мудром". В берлинские годы театр постоянно находился в кругу ближайших интересов Лессинга. Он начал издавать там журнал, но неудачно, ибо был недостаточно для этого подготовлен. Спустя несколько лет он стал выпускать другой журнал - "Театральная библиотека", - который просуществовал четыре года. В Берлине же Лессинг написал свою первую большую драму "Мисс Сара Сампсон" (1755).

Семилетняя война лишила Лессинга возможности целиком заниматься творчеством. Он должен был служить, чтобы обеспечить себе существование, менял местопребывание и под конец устроился секретарем при генерале Тауэнцине, военном губернаторе Силезии. Он вернулся из Бреслава в Берлин, как только мир в Губертсбурге, окончивший войну, дал ему возможность возобновить литературную работу. До переезда в Гамбург Лессинг закончил или почти закончил три крупные вещи: "Письма о новейшей литературе", "Лаокоон" и комедию "Минна фон Барнгельм", которая получила окончательную отделку уже в Гамбурге. Год работы при Гамбургском Национальном театре дал "Гамбургскую драматургию", а в последние годы своей жизни Лессинг написал еще две пьесы: "Эмилию Галотти" (1772) и "Натана Мудрого" (1779). Если к этому списку прибавить полемические "Вольфенбюттельские фрагменты" (1774-1778) и письма к Николаи, очень содержательные и с театроведческой точки зрения, перед нами в основном будет все литературное наследие Лессинга.

Главное в нем принадлежит театру: пьесы и теоретико-театральные работы. Совершенно понятно, почему у такого писателя, как Лессинг, театр стоял в центре интересов. Лессинг говорил, что театр является для него "единственной кафедрой". Только через театр он мог бороться со всем, что было в Германии, и в частности в Пруссии, отсталого, темного, пропитанного духом феодальной реакции и династических эгоизмов. Не так давно благонамеренная и аккуратная буржуазная немецкая историография представляла Лессинга каким-то бардом "просвещенного" абсолютизма Фридриха II, поклонником его "патриотической", чуть ли не народной политики. Беспристрастной, вооруженной марксистским методом критике (Франц Меринг) ничего не стоило разбить эту "легенду о Лессинге" и раскрыть основную устремленность всей деятельности великого писателя.

Первую серьезную атаку против ненавистного ему порядка Лессинг начал в писавшихся во время Семилетней войны "Письмах о новейшей литературе". В них он начал борьбу против Готшета и французского классицизма во имя реализма на театре. Именно здесь им впервые был указан правильный путь - идти к новой драматургии по следам Шекспира. Стало быть, уже в конце 50-х годов Лессинг задумывался над вопросами театра и рассматривал театр как объект критики, пропитанной политическими идеями. Когда он вернулся к этой теме в "Гамбургской драматургии", мысли его созрели окончательно. Для Лессинга классицистская драматургия на французский лад, переводная и оригинальная, была одним из элементов придворно-аристократической культуры. Нападая на классицизм в театре, Лессинг наносил удар придворно-аристократическим вкусам, разоблачал сердцевину придворно-аристократических настроений. Он это делал с таким мастерством, что самые тонкие оттенки его мысли доходили до публики, не открывая притом никаких возможностей для цензурных и полицейских ущемлений. Этим объясняется то, что Лессинг был так тенденциозен и подчас несправедлив к корифеям французской классицистской драматургии: к Корнелю, к Вольтеру. Он чрезвычайно искусно вскрывал все их недостатки, но с удивительным упорством не хотел видеть многих сильных сторон как всего жанра, так и отдельных произведений его представителей. С точки зрения политической его критика была точно в цель, с точки зрения художественной она не всегда была справедлива. Но в основном Лессинг был прав и как театральным критиком, ибо его борьба за новые театральные жанры вполне отвечала назревшим общественным требованиям, которые были еще неясны для огромного большинства современников Лессинга.

Как в своей критике, так и в формулировании положительной программы Лессинг шел осторожно, но уверенно, вносил в свой анализ все новые и новые положения. Логически он должен был начинать с критики существующего репертуара, т. е. прежде всего классицистской драматургии и представлений с Арлекином и Гансвурстом. Лессинг начисто отверг классицизм. Иным было его отношение к представлениям с Арлекином и Гансвурстом, ибо это был тот немецкий репертуар его времени, в котором сказывались полностью народные, плебейские начала. В статье восемнадцатой "Гамбургской драматургии" Лессинг поднимает насмешливое символическое сожжение Арлекина Каролиной Нейбер и совершенно определенно берет Арлекина под свою защиту. А в набросках, которые примыкают по своему содержанию к "Гамбургской драматургии", Лессинг возвращается к анализу Гансвурста, как фигуры не только национального немецкого театра, но и национального фольклора, и находит опору в некоторых заявлениях Мартина Лютера. Ясно, какое огромное значение имеет с точки зрения основной критической позиции Лессинга эта решительная антитеза: отрицание классицистских пьес, находящихся в расцвете популярности и поддерживаемых дворами, и полное признание народных представлений с Арлекином и Гансвурстом, которые в глазах большинства были безнадежно обречены на изгнание со сцены. Эта антитеза - ключ ко всему дальнейшему. Она определяет и критику Лессинга, и положительную его программу, и эволюцию его драматургии.

"Гамбургская драматургия" в основном была посвящена доказательству того, что французский классицизм совершенно неправильно считает себя преемником греческой классической трагедии и что практика французского классицизма коренным образом противоречит теории греческой классической драмы, изложенной в "Поэтике" Аристотеля. Лессинг возвращается к этим вопросам неоднократно, и некоторые цитаты из Аристотеля фигурируют в "Драматургии" не раз. Так же настойчиво проводится мысль о том, что истинный преемник греческих трагиков в новое время - не Корнель, не Расин, не Вольтер, а Шекспир, если не по форме, то по духу. Но Лессинг великолепно понимал, что немецкая публика при ее культурных привычках не сумеет понять и оценить Шекспира, как он того заслуживает: рекомендуя немецкому театру делать опыты с постановками Шекспира, он советует подвергнуть шекспировские пьесы некоторой режиссерской обработке. Как увидим, Лессинг совершенно правильно представлял себе тот прием, который Шекспир может встретить у его соотечественников. Несколько позднее Фридрих-Людвиг Шредер должен был убедиться на практике, как прав был Лессинг в своем прогнозе.

У французских классицистов Лессинг находит много пороков, которые, по его мнению, очень снижают художественную ценность всего жанра. Эти пороки, в чем бы они ни проявлялись, сводятся к тому, что действительность показывается в их произведениях искаженной. Жизнь и природа, современность и прошлое, человек и народ - все это изображено в противоречии с правдою. И виною в этом - требования, которые предъявлял к классицистской трагедии во Франции королевский двор. Прав или неправ был Лессинг в этих своих заключениях, сейчас едва ли существенно. Важно то, что ему необходима была вся эта аргументация, ибо она выполняла у него политическую функцию. "Двор не такое место, где поэт может изучать природу. А если пышность и этикет превратили людей в машины, то поэт должен вновь превратить эти машины в людей". Именно этому искусству нужно учиться у Шекспира. А так как показывать Шекспира немецкой публике во всем его величии, сложности, во всем клокотании страстей еще рано, то нужно искать такой жанр, в котором природа и жизнь могут быть показаны в формах, доступных даже немецкой публике. Эти формы должны удовлетворять двум условиям. Чтобы пьеса дошла и произвела впечатление, чтобы она выполнила, кроме того, какое-то важное общественное дело, она должна заимствовать элементы народности у представлений с Гансвурстом и перейти на национальные немецкие сюжеты. В заключительной, слегка элегической главе "Гамбургской драматургии" Лессинг бросил свою знаменитую горькую фразу: "Мы, немцы, еще не нация". Он констатировал несомненный факт, и делал это для того, чтобы пробудить в немецком

народе волю к национальному единству. Собственная драматургия Лессинга целиком была посвящена этой задаче, одновременно народной и национальной.

Вопрос для него заключался в том, на какие пласты общества нужно было воздействовать в первую очередь. Аристократия как объект воздействия, естественно, исключалась из-за ее придворных связей. Плебейские низы нельзя было принимать во внимание, ибо они были лишены возможности выразить свое мнение. Оставались средние классы, бюргерство. К нему, очевидно, и нужно было обращаться. Лессинг понимал, совершенно также, как Гольдони, что общественная миссия на театре должна проводиться постепенно и осторожно. Публику нужно было исподволь приучать к новым жанрам. И Лессинг написал "Мисс Сару Сампсон", буржуазную трагедию в духе "Лондонского купца" Лилло. Когда "Сара" появилась на сцене (1755), немецкая публика не была еще знакома ни с "Лондонским купцом", ни с "Игроком" Мура. А Франция еще не видела на сцене первой пьесы в этом жанре - "Побочного сына" Дидро. Напротив, Дидро имел возможность дать разбор "Сары", в котором высказался о пьесе с величайшей похвалой. Успех "Сары" в Германии был огромный. Публика ломилась в театры, показывавшие пьесу, и выражала свой восторг. Жанр буржуазной драмы и реализм как основное требование эстетики Лессинга получили полное признание. Теперь Лессинг мог действовать смелее. Он убедился в том, что бюргерская тематика встречена благоприятно и понимается, как должно. Он сменил у своих персонажей английские одежды на немецкие, а условный английский бытовой фон на реальный немецкий. Так появилась "Минна фон Барнгельм".

В "Минне" ярко, правдиво, с элементами обличения раскрыта немецкая действительность после Семилетней войны. Пьеса давала красноречивую критику как политической системы, так и милитаристического духа Пруссии Фридриха. "Минна" стала той национальной пьесой, о которой мечтал Лессинг и которая, как теперь оказалось, так была нужна немецкому обществу. Это - народная пьеса. В "Минне" фигурируют несколько плебеев: трактирщик, вахмистр, Юст, Франциска. Они носители настоящего народного юмора. Сюжет пьесы, при всей своей простоте и незатейливости, был близок и понятен, персонажами были живые представители немецкого бюргерства и немецкого народа. И говорили они о таких вещах, о каких говорили всюду в Германии после того, как бедствия войны расшевелили неповоротливые бюргерские мозги.

Первые представления "Минны" в Гамбургском Национальном театре с Фредерикою Гензель в заглавной роли, Экгофом в роли Тельгейма и Аккерманом в роли вахмистра сопровождалось таким потрясающим успехом, что Лессинг решил еще больше усилить критическую, обличительную сторону своей драматургии. Он написал "Эмилию Галотти". В этой пьесе Лессинг дал одновременно и иллюстрацию к своей теории трагической вины, и политический памфлет. В драме "переносится действие в Пизу". Изображается трагедия девушки, приглянувшейся некоему "итальянскому" князю. От позора избавляет ее отец, собственноручно ее закалывающий по примеру старика Виргиния в древнем Риме. Под итальянскими именами, в итальянских одеяниях Лессинг изобразил немецкие дворы, у которых былая позолота отлетела давно, а гниль, насилия и разбойничьи повадки власть имущих с великолепной беспечностью выставлялись напоказ. Немецкая публика немедленно разгадала маскировку, как немного позже французская разгадала маскировку "испанских" комедий Бомарше.

"Эмилия Галотти" впервые была поставлена на сцене придворного герцогского театра в Веймаре (1772). Роль отца Эмилии, старого Одоардо, играл Экгоф. Это был один из последних триумфов знаменитого актера. Пьеса обошла все главные сцены Германии, сопровождаемая громким художественным успехом и оставляя неизгладимое впечатление своими политическими разоблачениями.

"Эмилия" представляла собою высшую форму разоблачающей политической критики, какая была возможна в то время в Германии. После того как немецким князькам были кинуты в лицо эти гневные обвинения, оставалось лишь бросить клич о свержении их с тронов, забрызганных грязью и кровью. Лессинг великолепно понимал, что с таким

призывом обратиться не к кому. Можно было лишь по-другому разрабатывать те же мотивы, не перенося действия в Италию и изображая открыто немецкие нравы, как это делает позднее Шиллер в "Коварстве и любви".

Последняя пьеса Лессинга "Натан Мудрый" непосредственно примыкает по политической идее к "Эмилии". "В "Эмилии", - сказал Гете, - копье Лессинга направлено против правителей, в "Натане" - против попов".

Еще в гамбургский период Лессинга Национальный театр, при котором он работал, вызвал против себя благочестивую ярость обер-пастора Мельхиора Геце по поводу представления пьесы другого пастора, очевидно, не столь благочестивого. В то время непосредственной полемики между Лессингом и Геце не возникло. Зато в последние годы своей жизни они встретились лицом к лицу. Лессинг жил в Вольфенбюттеле, занимал должность библиотекаря герцога Брауншвейгского. В театре в это время взяли верх новые веяния и утверждалась драматургия "бури и натиска", к которой Лессинг был холоден. И он ушел в вопросы философии. Свои размышления он излагал в "Вольфенбюттельских фрагментах". Тут и подстерегала его атака сердитого обер-пастора. В связи с некоторыми высказываниями и публикациями Лессинга Геце стал обвинять его в атеизме и приверженности к революционным доктринам. Правительство, обрадовавшись поводу, запретило дальнейшее печатание "Фрагментов". Публицистическое оружие у Лессинга было вырвано. Но он нашел способ высказать взгляды на волнующие его вопросы до конца иным путем. Он вернулся к драме, своей испытанной трибуне. Так родился "Натан Мудрый".

Старая средневековая легенда, уже нашедшая место в "Декамероне" Боккаччо, обработанная там в духе ренессансного свободомыслия, была инсценирована Лессингом с такой глубиной, которая не могла быть доступна XIV веку. Критика религии в духе Просвещения сплелась с гуманистическими мотивами и огромной моральной силой. Притча о трех кольцах сделалась лишь ключом к пониманию подлинного смысла драмы, а общее ее звучание оказалось таким мощным, что ярость немецких обскурантов разразилась безудержно. В пьесе не только с величайшей убедительностью было отвергнуто притязание христианства считаться единственной истинной религией, что уже одно вызывало бешеное злопыхательство немецких попов всех мастей. В ней явственно слышны атеистические мотивы, хотя они не опираются на материалистические предпосылки и вытекают лишь из моральных силлогизмов. А самую большую убедительность полемике придает художественная сторона драмы. Лессинг впервые отступил от прозы, которую считал наиболее естественной формой для всякой пьесы. Белый стих, еще не достигший настоящей гибкости и легкости, был полон у него мощи и красоты. Образы, и женские и мужские, очень удались поэту. Если, как предполагают, для создания Натана Лессинг воспользовался некоторыми чертами своего друга философа Моисея Мендельсона, то, чтобы изобразить злобный и тупой фанатизм христианского патриарха, он легко нашел оригинал в обер-пасторе Геце. И, быть может, во всей галерее лессинговых женских образов не найдется таких, которые по обаятельности могут быть поставлены рядом с Зиттой и Рехой, героинями "Натана".

"Натан" был лебединой песней Лессинга. Поэт умер через два года после его окончания (1781), умер с непоколебленной уверенностью, что его последнее детище не может иметь никакого успеха на сцене. Пьеса противоречила его теоретическим взглядам о построении характеров в драме, но в ней оказалось столько других достоинств и пылала такая высокая общественная правда, что она с тех пор является постоянной гостьей любого репертуара.

"Письма о новейшей литературе", "Гамбургская драматургия", отдельные теоретические статьи, четыре последние пьесы определяют место Лессинга в истории немецкого театра. Это - рубеж. Если бы не пути немецкой действительности, которые на каждом шагу мешали творческому делу Лессинга, если бы он мог свободно и систематически проводить в жизнь то, что казалось ему необходимым для поднятия культурного, общественного и художественного уровня немецкого театра, то результаты его работы были бы неизмеримо более плодотворны. Но он никогда не мог освободиться от крупных и мелких преград,

сковывавших полет его мысли и воплощение ее в жизнь. Быть может, нигде не сказалась с такой отчетливостью трагедия гениального человека, одинокого в своих усилиях, как в "Гамбургской драматургии". Лессинг приступал к делу с величайшим увлечением. Он должен был обсуждать пьесы и актерскую игру день за днем, планомерно. Но уже с самого начала ему пришлось ограничить себя. Актеры - и мужчины и особенно женщины - не могли подняться до понимания художественного смысла разбора их игры. Они обижались на замечания Лессинга, капризничали, а после двадцатого очерка Фредерика Гензель, недовольная мнением Лессинга, устроила грандиозный скандал, а так как она была близка Зейлеру, главному меценату, финансировавшему все предприятие, из ее гневной вспышки пришлось сделать соответствующие выводы. Лессинг раз навсегда отказался говорить об актерской игре. Осталось рецензирование пьес, и пока театр ставил пьесы, сколько-нибудь заслуживавшие серьезной критики, дело шло гладко. Но когда начали падать сборы и для их пополнения пришлось прибегнуть к балетам и пустым зингшпилям вроде "Гувернантки", для ежедневных высказываний достаточного материала не оказалось, и Лессинг, обязанный по договору давать определенное количество номеров, был вынужден вдаваться в пространные теоретические рассуждения по поводу той или другой пьесы, занимавшие подряд много номеров. Так, об одной "Меропе" Вольтера он написал столько, что его разбор заполнил четырнадцать номеров. Неудивительно, что он постоянно жаловался на отсутствие материала и на необходимость искусственного растягивания своих отзывов. Композиция "Драматургии" была сломана, и теоретические рассуждения Лессинга лишились той конкретности и силы, которые бывают неразрывно связаны со свободным, непринужденным распределением материала. Вредило последовательности и единству "Драматургии" также и то, что о некоторых пьесах Лессинг не мог дать отзыва, ибо они ставились не в Гамбурге, а в гастрольных поездках, в которых он не всегда участвовал. Было, конечно, естественно, что он не разобрал ни "Сары Сампсон", ни "Минны", которые обе были в репертуаре, но мы не можем не сокрушаться, что без отзыва остались такие пьесы, мнение о которых Лессинга было бы чрезвычайно интересно, например, пьесы Гольдони ("Лгун", "Хитрая вдовушка"). В общем, однако, положения, которые были всего дороже Лессингу, театральному работнику и политическому борцу, он успел высказать. Главные из них - высокая оценка народных элементов в драматургии и на сцене; реализм в драматургии и на сцене; критика французской классицистской трагедии, как жанра, связанного с придворной аристократической культурой; требование создания такой драматургии, сюжеты которой были бы близки к современной жизни, носили национальный характер и были проникнуты народными чертами; указание на Шекспира как на драматурга, произведения которого должны быть включены в репертуар немецкой сцены, драматурга, который должен стать доступным немецкой публике и сделаться образцом для немецких поэтов.

Если бы Лессинг мог сохранить непосредственную связь с живым немецким театром как художественный руководитель и драматург, быть может, ему самому довелось бы осуществить эту свою программу в практике немецкого театра. Так как связь его с театром порвалась очень рано, осуществление его программы попало в другие руки. И никто не сделал так много для проведения ее в жизнь, как великий реформатор немецкой сцены Фридрих-Людвиг Шредер.

ШРЕДЕР

Шредеру (1744-1816) было четырнадцать лет, когда приближение военных действий к Кенигсбергу в 1758 г. заставило Конрада Аккермана с Софи Шредер со всей труппой спешно покинуть город и перебраться в южную Германию. Фриц был оставлен в Кенигсберге в закрытом пансионе. Так как война изолировала Восточную Пруссию от южной Германии, то, естественно, плата за учение мальчика перестала поступать, и он был исключен. Он

остался буквально на улице без копейки денег, не зная, куда деваться. Он голодал, нищенствовал и в конце концов устроился подмастерьем у сапожника. Но ни за что не хотел уходить из помещения аккермановского театра, покинутого владельцем. Он забирался на сцену, неосвещенную и нетопленную, и разыгрывал там всевозможные роли, подсказанные ему полудетской фантазией. Время от времени в театре давались представления заезжими артистами. Один из них разгадал огромные способности Шредера и принял в нем участие. Это был знаменитый акробат, пантомимист и фокусник, англичанин Стюарт, у которого Шредер обрел вторую семью. Стюарт обучил мальчика своему искусству, а его жена познакомила его с Шекспиром и помогла в совершенстве овладеть английским языком. Шредер стал выступать в балетах и пантомимах. Его новое мастерство быстро совершенствовалось, и он стал великолепным акробатом, танцором и пантомимистом. Когда кончилась Семилетняя война, Шредер получил возможность вернуться к матери и отчиму. Попасть на юг Германии в обстановке неуспокоенной страны, да еще без денег, было задачей не легкой. На всех остановках, большей частью вынужденных, юноше приходилось зарабатывать деньги импровизированными выступлениями в качестве фокусника или акробата. Он нашел чету Аккерман в Золотурне, в Швейцарии, и, естественно, был принят в труппу. Но Аккерману стоило большого труда ужиться с юным артистом, ибо привыкший к самостоятельности, уверенный в своих акробатических и балетных способностях, уже избалованный дешевыми успехами и страстный от природы Фриц плохо поддавался самой элементарной театральной дисциплине: бунтовал против отчима, заставлял страдать мать, вел себя вне театра как кутила, скандалист и бреттер. Это буйно кипели жизненные силы, которыми с избытком одарила его природа, и подчас мутной пеной переливались через край. Ему пришлось за свои выходки сидеть в тюрьме, переносить много лишений, но все это плохо помогало. Исправило его время. Шредер перебесился, его стихийный талант понемногу устоялся, и вчерашний буйан и озорник стал незаменимым актером у Аккермана. Он был совершенно неподражаем как танцор, виртуозно владевший акробатическим искусством. Ходовые балеты давали мало простора его мастерству, и он начал сам сочинять балеты, в которых мог проявлять себя в полной мере. Один из них - "Кража яблок, или Сбор фруктов" - был написан им так, что едва ли кто-нибудь, кроме него, мог проделывать содержащиеся в нем прыжки и трюки. Шредер поставил около семидесяти балетов, для которых он сам писал не только хореографическую партитуру, но часто и музыку, обнаруживая и тут недюжинное дарование. Постепенно он стал пробовать свои силы и как актер, раньше всего в импровизационных комедиях на итальянский образец. Импровизатором Шредер оказался совершенно исключительным. Его специфическое мастерство позволило ему развивать в своей игре такие темпы, которых его партнеры совершенно не выдерживали, но на публику эта головокружительная игра производила очень большое впечатление. Постепенно в его репертуар стали входить не только пьесы с Арлекином и Гансвурстом, но и комедии Гольдони и Гольберга, в которых его импровизаторскому таланту открывалось, хотя, может быть, и не совсем согласно авторским замыслам, широкое поле. Так, он с огромным успехом играл Труффальдино в "Слуге двух хозяев". По мере того как выветривался юношеский задор, у Шредера налаживались сердечные отношения и с матерью и с Аккерманом. Всех сближала любовь к театру и к искусству.

Шредер всегда ценил талант своего отчима и, сблизившись с ним, очень охотно перенимал у него лучшее, что было в его сочном реалистическом мастерстве. Аккерман к этому времени создал целый ряд великолепных образов, играя Мольера, Гольдони, Гольберга, Лессинга, и Шредеру было чему у него учиться. Одновременно он учился у матери искусству высокой декламации. Когда в 1764 г. Аккерман взял антрепризу в Гамбурге и в состав его труппы вошли такие замечательные актеры, как Экгоф и Фредерика Гензель, для Шредера открылась возможность еще больше углубить свое искусство. Игра Экгофа и он сам, маленький, угловатый и некрасивый, вызывали первоначально у Шредера только насмешки. Как танцор и акробат, он ценил стройную фигуру, физическую силу, изящество и

красоту. Эггоф был полным отрицанием его идеалов. Но старый мастер быстро покори́л своего неистового критика. Шредер понял, какое огромное значение для актера имеет духовная сторона. Именно у Эггофа он старался перенять искусство вживания в роль и показа глубоких чувств. Передача театра Левену и перспектива упразднения балетов привели к тому, что Шредер уехал из Гамбурга и вернулся в него лишь после восстановления балета. А когда антреприза вновь была взята Аккерманом, Шредер остался у отчима, который постепенно стал приучать его к делу театрального руководства. Первые проявления административных способностей Шредера не были удачны. Горячий и несдержанный, он ставил слишком прямолинейные требования даже таким актерам, как Эггоф и Гензель, и это привело к тому, что лучшая часть труппы покинула Аккермана. Отчим, ворча по-стариковски, учил Шредера быть более мягким. Шредер должен был признать, что был неправ, и просил оставить за ним только управление балетом. Такое разделение все уладило. Шредер руководил балетом и в то же время играл как актер. Но Аккерман вскоре умер (1771), и мать передала, на этот раз окончательно, ведение дела Шредеру, который руководил театром девять лет (1771-1780). Это десятилетие с полным правом может быть названо началом новой эры в истории немецкого театра.

Шредер был вполне готов к своей новой миссии. Он превосходно понимал те задачи, которые стояли не только перед Гамбургским, но и перед немецким театром вообще. Материнская выучка, вдумчивое восприятие основ мастерства Аккермана и Эггофа, глубокое и в то же время критическое усвоение народных приемов игры, арлекинады и гансвурстиады, - все соединялось вместе и должно было систематизироваться и приобретать зрелость с каждым годом. И была в нем уверенность в своих силах и в способность довести свое дело до конца, ибо его актерская практика и актерская школа одухотворялась и окрылялась идеями такого учителя, каким был для него Лессинг.

Отношения с актерами занимали в его системе - мы можем с полным правом говорить о системе Шредера - очень важное место. Шредер прекрасно знал историю шверинской "академии" Эггофа и в Гамбурге старался разработать дальше те принципы, которыми руководствовался тогда старый паладин немецкой сцены. Новшество, внесенное Шредером, заключалось в том, что он гораздо внимательнее, чем Эггоф, приглядывался к каждому актеру и изучал его особенности как человека и как художника. Работа с актерами - одна из основ режиссерского мастерства вообще - у Шредера впервые стала проводиться с большой последовательностью и впервые принесла настоящие плоды. Шредер не называл своих занятий никакими пышными именами, но совершенно несомненно, что за кулисами его театра создалась настоящая школа актерского мастерства, где занятия велись строго планомерно и по программе. Шредер не признавал пассивного участия актеров в пьесах. Как бы мала ни была роль, играемая каждым, он должен был знать пьесу целиком и присутствовать на репетициях. Раскрытие смысла пьесы и авторской идеи должно было быть усвоено до конца каждым актером. Шредера никогда не смущало, если актер на первых показах обнаруживал беспомощность. Если он угадывал в нем способности, он никогда не уставал работать с ним; он лишь исподволь переводил его от более легких и простых заданий к более сложным. Когда в 1771 г. к нему пришел на пробу знаменитый впоследствии Брокман, в будущем гениальный Гамлет, суждение всей труппы о нем было очень отрицательным. Один Шредер угадал его исключительное дарование, принял его, работал с ним и добился, что его талант обнаружился и расцвел. Так он поступал со всеми актерами. У него выработалось почти безошибочное чутье, сразу отличавшее одаренного актера. Он разрабатывал детально каждую сколько-нибудь крупную роль с ведущим исполнителем, но редко оказывал решительное давление на него, если тот после тщательного изучения роли создавал определенный образ. Так, он не мешал Брокману пропитать роль Гамлета значительной долей сентиментализма, хотя не очень этому сочувствовал. Шредер сумел передать лучшим представителям своей труппы приемы работы с актерами, как целый свод театрально-педагогических и режиссерских правил. В сущности, он был первым настоящим режиссером в Германии, ибо в отличие от Эггофа соединял в своем лице и принципала и

ответственного художественного руководителя. Немецкая режиссура чтит в Шредере, и вполне по заслугам, своего родоначальника.

Только с таким актерским коллективом, на который Шредер мог вполне полагаться, он дерзнул обновить репертуар своего театра. В полном согласии с Лессингом он отбросил всю классицистскую трагедийную драматургию, французскую и немецкую. Но в дальнейшем выборе пьес он шел самостоятельными путями, принимая многое в установках Лессинга, но во многом и уклоняясь от них. Время шло. И то, что Лессингу представлялось и художественно и политически важным, по мнению Шредера могло быть уже пересмотрено. Он уже не давал такого большого места репертуару бюргерских драм и, напротив, в некотором безмолвном споре с Лессингом осторожно вводил в репертуар своего театра произведения драматургов "бури и натиска" и пьесы молодого Гете. Но он вполне, и восторженно, разделял точку зрения Лессинга на Шекспира. То, что Лессинг доказывал в теории, Шредер осуществил на практике. Его бессмертная заслуга в том, что он не только впервые показал немецкой публике лучшие пьесы Шекспира, но и заставил ее полюбить великого английского драматурга.

После решающих высказываний Лессинга изучение Шекспира в немецкой теоретической литературе сделало огромный шаг вперед. Дело Лессинга продолжал Гердер, отдавший его защите всю свою огромную эрудицию и весь свой энтузиазм. Соображения Лессинга и Гердера побудили великого поэта Виланда с помощью Борка предпринять стихотворный перевод Шекспира. Этот перевод еще не обладал достоинствами более позднего перевода Августа-Вильгельма Шлегеля, но для своего времени был большим достижением, ибо немецкая публика могла теперь знакомиться с Шекспиром. Но Шредер не решился взять виландовский перевод и предпочитал ставить его пьесы в собственном прозаическом переводе, который, в сущности, был переделкою Шекспира, приспособленной к пониманию немецкого бюргера средней культурности. Переделки иной раз носили очень существенный характер. Но Шредера едва ли можно в этом винить. Он поставил себе целью внедрить Шекспира в репертуар немецкого театра, и опыт показал, что для этого нужно было действовать осторожно. Он попробовал однажды поставить "Отелло" с подлинным шекспировским финалом. Результаты оказались печальными. Очевидец изображает впечатление заключительных сцен такими словами: "Обмороки следовали за обмороками. Двери лож открывались и захлопывались. Люди убегали или их выносили из театра. И, согласно достоверным сведениям, следствием созерцания и слушания этой сверхтрагической трагедии явилось преждевременное разрешение от бремени некоторых известных обитательниц Гамбурга". В следующем спектакле театр был наполовину пуст, а в третьем Дездемона, на радость гамбургским дамам, осталась жива, и, естественно, исчез повод для самоубийства Отелло. Переделаны были также концы и некоторых других трагедий Шекспира. От смерти были избавлены Гамлет и Корделия, и во многих других трагедиях было смягчено все, что было возможно.

Шредер достиг цели. Немецкой публике были показаны, кроме "Отелло", "Гамлета" и "Лира", также "Макбет", "Ричард II", "Генрих IV", "Венецианский купец" и несколько шекспировских комедий. Сам Шредер выступал в ролях Шейлока, Лира, Фальстафа, Макбета, Яго, тени отца Гамлета. Его эволюция как актера достигла апогея именно в шекспировском репертуаре. Путь от фокусника и акробата через балет и представления с Арлекином, через Гольдони, Гольберга, Лессинга и Гете к Шекспиру показывает, как упорно работал Шредер над совершенствованием своего актерского мастерства. Был продуманный план в том, что из Гольдони Шредер играл сначала Труффальдино в "Слуге двух хозяев", потом тугого на ухо аптекаря в "Мнимой больной"; в том, что "Клавихо" Гете он поставил раньше "Геца", а в обеих пьесах себе взял второстепенные роли, в "Геце" даже целых три; в том, что в "Эмилии Галотти", прежде чем сыграть Одоардо, в образе которого он потрясал потом зрителей, он сыграл Маринелли. Постепенно Шредер переходил от буффонных ролей к серьезным. Шекспировские персонажи были венцом его искусства. И какая огромная разница была между ним и Экгофом, начиная от подготовки роли и кончая ее воплощением

на сцене. У Экгофа все было размерено, взвешено; у него роль росла в процессе долгого обдумывания, в котором огромное место занимала забота о том, как преодолеть недочеты внешности. На нутро и импровизацию Экгоф никогда не рассчитывал. Шредер был совершенно уверен в том, что рост, фигура, лицо будут служить ему на сцене всегда, что движения и жест будут подчиняться ему беспрекословно, что темперамент загорится у него в нужный момент легко. И он поэтому многое в роли предоставлял вдохновению. Это, разумеется, не значит, что он не работал над ролью. Это значит, что он был неизмеримо больше, чем Экгоф, уверен в своих силах. Иногда такая уверенность в себе кончалась плохо, но чаще всего она увенчивалась победой, ибо соединялась с очень счастливыми природными данными и ясным представлением, что актерская игра - это показ на сцене жизни, преображенной искусством и сохраняющей присущую ей в действительности простоту. И никогда Шредера не покидало чувство критики. К себе самому он относился чрезвычайно строго, и хотя очень не легко судить о деталях актерского мастерства на основании скудных источников, мы можем, повидимому, признать, что единодушные восторги современников и наименование Шредера великим были им вполне заслужены.

Художественный руководитель, театральный педагог, режиссер, актер, Шредер совершенно реформировал литературно-сценическую сторону немецкого театра. Но он этим не ограничился. Он поставил себе задачей внести порядок и в организационную часть немецкого театра, добиться оседлости труппы и покончить с гастрольями, которые почти без исключения имели вынужденный характер. Гастроли нарушали правильный ход дела, вносили дух распушенности в актерский коллектив, портили декорации. Шредер, развивая идею Левена, не осуществленную до конца, решил сделать все, чтобы в гастрольях не оказывалось больше необходимости. Для этого нужно было создать театру крепкую материальную базу на месте, т. е. добиться того, чтобы публика регулярно посещала спектакли. Это тоже было нелегко, и практика уже установила, что балет и опера должны вывозить драму, ибо сборы с драматических спектаклей были гораздо меньше. Шредер нашел способ победить и это затруднение. Он отвел разные дни недели для оперы, балета и драмы, постепенно освобождая драматических актеров от обязательства участвовать в представлениях других жанров. Для оперы и балета приглашались разовые исполнители из других театров. Этим способом сплывалась драматическая труппа, а оперные и балетные представления постепенно сокращались. Обновление репертуара драмы все больше поднимало к ней интерес за счет оперы и балета. И мало-помалу Гамбургский театр превращался в крепкий, почти не нуждающийся в гастрольях, единый драматический театр. Это было то, чего добивался Шредер, тот путь, на который по его следам вступили и другие немецкие театры.

В последние годы своей гамбургской антрепризы Шредер целиком отдался разработке стиля актерского мастерства. Ученик Экгофа и Аккермана, воспитанный на теоретических идеях Лессинга, сроднившийся с мощным реализмом шекспировских драм, Шредер мог представлять сам и внушать другим только один стиль - реализм, жизненную правду и простоту,- допускающий каждый раз нужную окраску роли эмоциями, вытекающими из авторского материала.

"Мне кажется, - говорил он, - что я сумею выразить словами и действием все, что хотел сказать поэт, если он был верен природе... Я хочу дать каждой роли то, что ей принадлежит, не больше и не меньше. Этим самым каждая из них становится тем, чем не может быть ни одна другая".

Первое директорство Шредера в Гамбурге кончилось в 1780 г. Пять лет он играл в других городах как гастролер, в 1785 г. снова взял в аренду Гамбургский театр, но через несколько лет стал сокращать количество своих актерских выступлений. Даже его могучий организм устал: между 1760 и 1798 гг. он переиграл 584 роли; в период 1771-1798 гг. он сочинил, перевел и переделал 90 пьес для театра; он постоянно вел огромную режиссерскую и административную работу. В 1798 г. Шредер ушел со сцены. Он умер в 1816 г.

"БУРЯ И НАТИСК"

Для Лессинга Шекспир был высшим выражением драматургического гения. Но Германия в своих руководящих культурных кругах не была способна оценить Шекспира во всем его величии. Шекспира приходилось сильно принижать, смягчать бремя его страстей, приглушать звучание его проблематики. Но при этом нельзя сказать, что народный характер драматургии Шекспира совершенно ускользал от внимания передовых умов немецкого общества. Не только Лессинг ощущал его, но и его преемники, как Шубарт, приходили к пониманию Шекспира через болезненное ощущение язв, разъедающих немецкое общество. Столь же своеобразно сложилось мировоззрение поэтов, воспитавшихся под перекрестным влиянием немецкой и французской идеологии. Для них французские мыслители типа Дидро, родные Лессингу, были безмолвны. Они вдохновлялись не Дидро, а Руссо и такими руссоистами, которые переносили идеи учителя непосредственно в область драматургии. Они взяли в учителя прежде всего Мерсье. А на родине властителями дум были для них Гаманн, Лафатер и особенно Гердер. Гаманн в своей философии доходил чуть не до обожествления гениальной личности. Лафатер создал целое учение о том, что внешность человека, и особенно его лицо, носит на себе печать яркой, неповторяющейся индивидуальности. Гердер искал объяснения индивидуальному развитию и индивидуальным особенностям человека в исторических условиях, его порождавших. Вместе взятые, эти идейные влияния породили драматургию Sturm und Drang'a - "бури и натиска". Шекспир был слишком глубок и разносторонен для средней немецкой бюргерской души. Язык поэтов "бури и натиска", гораздо более упрощенный и более радикальный в своем словесном выражении, казался бюргеру более понятным. Страсти Шекспира подчинялись суровой логике и действовали согласно психологическим и этическим законам. Страсти героев радикальной немецкой драматургии не признавали никаких сдержек и никаких законов. Они были анархичны. Индивидуализм, доведенный до последних пределов, был особенно привлекателен для немецкой буржуазии и немецкой интеллигенции этих годов, ибо она ощущала мучительную потребность сбросить с себя политические путы феодализма и абсолютизма и не умела найти для этого опору в плебейских массах. Героические декламации одушевляли, не обязывая к действиям, а фигура "сильного человека", показанная на сцене, утешала в том, что в жизни отсутствовали настоящие борцы. Неумением найти общий язык с народом объясняется более отвлеченный, чем во Франции, тон драматургии Sturm und Drang'a. а также глубокое различие между абстрактным радикализмом немецких "штюрмеров" и современным ему французским рационализмом, который был одинаково типичен и для классицистской драмы и для революции. Это же объясняет и тот факт, что глубоко народному гению Лессинга типичные черты Sturm und Drang'a были чужды и неприятны.

Свое название течение получило от заглавия драмы одного из поэтов группы, Фридриха Клингера (1752-1831). Оно сложилось в начале 70-х годов. Центром его был созданный Гердером "рейнский кружок" в Страсбурге. Там начинали и Клингер, и сверстник его Яков Ленц (1751-1792), формулировавший по следам Мерсье основные положения школы, и поэт, старше их обоих, Леопольд Вагнер (1747-1779). В этом кружке произнес свою речь о Шекспире привлеченный Гердером молодой Гете. Туда же представил он свой опыт шекспировской драмы, историческую хронику "Гец фон Берлихинген" (1771).

"Гец" был сколком с шекспировских хроник. Гете хотел дать немецкому обществу нечто адекватное по структуре с драмами Шекспира. Гец, рыцарь, становится во главе восставших крестьян и ведет их против империи и князей. Реформационное движение XVI века в Германии составляет общественный фон пьесы. Но Гете так разбросал действие своей пьесы, так насытил ее перекрещивающимися сюжетными линиями, что в ней исчезло какое бы то ни было единство. Гете рисует и зарождение нового общества в конфликте с уходящим феодализмом, и любовные интриги, сплетающиеся между собой, и над всем этим фигуру

сильного человека, яркой личности, несущей с собой роковой груз обреченности. Благодаря гению Гете эксцессы "штюрмерства" не бросаются в глаза. Но Гете был исключением. Другие штюрмеры не обладали его талантом, не умели, как он, владеть своим творчеством и умерять, где нужно, его полет. У них неистовый индивидуализм, который у Руссо был одушевлен ясными политическими предвидениями, который Гете так хорошо умел держать в узде, перехлестывая всякие пределы и политически был бесплоден в обоих своих разветвлениях. И Клиндер, который близко следовал за Гете и Шекспиром, и Ленц с Вагнером, которые проводили ту же линию буйного индивидуализма в рамках лессинговской, восходящей к английским образцам буржуазной драмы, привели все течение "бури и натиска" к тому, что оно распалось от собственных противоречий. В нем был некий максимализм, на словах зову ищи вперед и вперед. Но по существу он был пуст и лишен всякого подлинного революционного содержания.

Эта общественная пустота сказалась и на личной судьбе штюрмеров. Все они кончили жизненными компромиссами, в которых растворялись свободолобивые мечты их юных лет. Пьесы их забыты. Ибо в них нет ничего, кроме фигур, которые служат рупорами крайнего индивидуализма и прокламаций на тему о свободе личности, лишенных связи с реальной жизнью. Ни "Гувернер" и "Солдаты" Ленца, ни "Детоубийца" Вагнера, ни "Близнецы" и "Буря и натиск" Клиндера не остались в репертуаре немецкого театра. Но то малое зерно, в котором зрела связь Sturm und Drang'a с немецкой действительностью, дало ростки. Чтобы они взошли, нужны были два условия: подъем общественных настроений и появление настоящих больших талантов в драматургии.

Гете, которого "Гец" сблизил с немецкой сценой, не скоро отошел от драматургии. Семидесятые годы были периодом первого расцвета его поэтической деятельности. В это время появился мятежный "Прометей", своего рода поэтический манифест штюрмерства (1774), был написан "Вертер" (1774), были поставлены Шредером в Гамбурге "Клавихо" (1774) и "Стелла", были начаты "Эгмонт" (1775) и "Фауст" (1778). Тогда же великий поэт подружился с герцогом Веймарским Карлом-Августом и переехал в Веймар. Обе вполне законченные Гете пьесы этих годов - "Клавихо" и "Стелла" - еще полны отголосков идей "бури и натиска". Герой первой - Бомарше, непримиримый, буйный защитник чести сестры, оскорбленной испанцем Клавихо. Герой "Стеллы" - человек, любящий одновременно двух женщин, подобно тому как любил двух женщин сразу Джонатан Свифт, называвший одну из них Стеллою. Гете так остро поставил вопрос о праве мужчины на двойную любовь, что богобоязненным гамбургским бюргерам показалось, что он защищает многоженство. Чтобы не было соблазна, пьесу на всякий случай запретили. Идеология "бури и натиска" принималась с трудом.

В Веймаре Гете должен был создать свой театр, которому суждены были большие перспективы. Но, прежде чем перед немецким театром встали те задачи, которые должен был разрешать в Веймаре Гете, сцена прошла несколько важных этапов.

Когда распался в Гамбурге Национальный театр и Конрад Аккерман получил назад принадлежавшее ему театральное здание, часть труппы, как мы знаем, от него ушла. Во главе отколовшихся стоял сам Эггоф, а организационно-хозяйственная часть попала в руки Абелью Зейлеру, одному из тех купцов, которые финансировали в Гамбурге антрепризу Левена. Зейлер, увлеченный пышной красотой Фредерики Гензель, привязался к театру, отдав ему свои недюжинные коммерческие способности. Когда Фредерика овдовела, он женился на ней. Труппа Эггофа и Зейлера играла сначала в Брауншвейге и Ганновере, а затем устроилась в качестве придворной герцогской труппы в Веймаре (1773). Пока Шредер спокойно работал в Гамбурге, труппа Эггофа переживала не всегда счастливые времена. Сам Эггоф был уже не тот, что в Шверине и Гамбурге. Он стал капризен, жаден к ролям и брал часто такие, которые ему совсем не подходили. Поэтому в его труппе актеры уживались плохо. Зато его репутация не переставала привлекать новых, в том числе и очень талантливую молодежь. Большим подспорьем для него стал Михаил Бек (Böck). В 1775 г. - уже в Готе - к нему в труппу сразу вступили три неразлучных друга, талантливые актеры,

полные юношеских сил и страстного увлечения театром: Генрих Бек (Beck), Иоганн Бейль и самый даровитый из них - Август-Вильгельм Иффланд. Но Веймарский театр очень скоро погиб при пожаре, который уничтожил целый ряд зданий герцогской резиденции. Зейлер и Экгоф перебрались в соседнюю Готу, но их совместное управление продолжалось недолго. Зейлер с Фредерикою и частью труппы перешел в Лейпциг, а Экгоф остался до своей смерти (1778) единоличным директором придворного Готского театра.

Зейлеру, чтобы получить Лейпцигский театр, пришлось выдержать борьбу с принципалом, успевшим создать себе прочную репутацию в северной и восточной Германии, - Теофилом Деббелином. К счастью для Зейлера, Деббелин, который заранее обеспечил себе ходы, получил привилегию на Берлинский театр, куда и перешел, оставив Зейлера полным хозяином в Лейпциге. Но и Зейлер пробыл там недолго. Ловкий и расчетливый делец, умевший высмотреть наиболее выгодные комбинации, он вступил в сношения с бароном Гербертом Дальбергом, который как раз в это время получил поручение оборудовать новый театр в Мангейме (1778). По приглашению Дальберга, Зейлер с ядром своей труппы перебрался туда. Среди его актеров были Михаил Бек, Генрих Бек, Иффланд и Бейль. В женском составе все еще блистала уже несколько отяжелевшая Фредерика Гензель. Договор был подписан в марте 1779 г. Мангеймскому театру было суждено начать новую эру в истории немецкого театра. Тринадцатого января 1782 г. состоялась премьера пьесы "Разбойники", написанной военным лекарем Фридрихом Шиллером, благополучно бежавшим из Вюртемберга от тиранической опеки герцога Карла-Евгения: ему грозила участь поэта Шубарта, которого тот же Карл-Евгений сгноил в тюрьме за вольнодумство.

Афиша гласила, что пьеса изображает события, происходившие в дни императора Максимилиана. Это был компромисс, который Дальберг чуть не силою вынудил у злополучного автора. Шиллер считал, что эта прибавка губит весь смысл его пьесы. Но Дальберг находил, что даже с отнесением действия к концу XV века пьеса представляет целую революцию, которая погубит и их обоих, и театр, и чуть не весь город Мангейм. Роли были распределены таким образом: Карла играл Михаил Бек, Франца - Иффланд, Амалию - молодая артистка Тоскани, Швейцера - Бейль, Козинского - Генрих Бек. Дальберг не скупился на расходы. Были изготовлены новые костюмы и две декорации, которые должны были пленять публику: лес с видом на Дунай и внутренность дома старика Моора. Не была забыта и новая луна. Автор с бьющимся сердцем сидел в ложе бенуара, спрятавшись за креслами знакомых. Три первых действия прошли при гробовом молчании. Зато, начиная с четвертого (всех было семь), возбуждение публики непрерывно росло и в сцене суда, в лесу у разбойников, достигло апогея. Зрители вскакивали с мест, топали ногами, потрясали кулаками, издавали нечленораздельные звуки. Совершенно чужие люди падали друг другу в объятия, многие дамы были близки к обмороку. Было ясно, что поэт нашел такой язык, который выражал наилучшим образом чувства зрителей. Вызывать автора не было в обычае. Все помнили едкие насмешки Лессинга над Вольтером за то, что тот выходил на вызовы. Но Шиллер и без вызовов мог быть удовлетворен вполне.

Весть о мангеймской премьере облетела всю Германию, и началось триумфальное шествие пьесы Шиллера по немецким сценам.

"Разбойники" (*In tyrannos*) были начаты в 1777 г., окончены в 1780 г., напечатаны в 1781 г. Зарождалась пьеса под несомненным влиянием штюрмерских настроений, но в своем окончательном виде была очень далека от декламаторского пафоса и гиперболизма индивидуальных страстей Клингера и Ленца. "Буря и натиск" были высшим взлетом волны немецкого Просвещения. Нужен был большой художественный такт для того, чтобы ощутить безнадежную общественную и поэтическую пустоту *Sturm und Drang*'а. Это почувствовал Гете, который не окончил "Эгмонта", и Шиллер, растянувший работу над "Разбойниками" более чем на три года. Разумеется, ни Гете, ни Шиллер не могли дать больше, чем это подсказывалось всем комплексом общественного и культурного развития Германии. Но различие между гениальным драматургом и драматургом посредственным в том и заключается, что один идет по линии наименьшего сопротивления, охотнее всего

прислушивается к самым громким голосам, раздающимся вокруг, и натуралистически их воспроизводит, сдобрив некоторою дозой риторики. Крупный поэт старается постигнуть не поверхностные явления, а глубинные токи и для них ищет поэтического выражения. Энгельс недаром назвал Карла Моора первым истинным социалистом богемских лесов.

Та доля подлинного революционного протеста, которая могла быть услышана в Германии и выражена словами, была услышана и выражена Шиллером. В этом отношении можно установить определенную параллель между "Женитьбою Фигаро" и "Разбойниками", поставленными на два года раньше, чем пьеса Бомарше. Во Франции в 1784 г. были уже существенно подготовлены революционные выступления. В Германии в 1782 г. накопился только идейный протест. Поэтому революционный пафос "Женитьбы Фигаро" носит реалистический и практический характер, а революционный пафос "Разбойников" - этико-философский, ибо большего в этот момент в Германии дать было нельзя. Шиллер с его мирозерцанием был бы, конечно, неспособен написать пьесу такой действенной силы, как "Женитьба Фигаро". Но когда он писал "Разбойников", он чувствовал себя выразителем настроений лучших людей Германии. И этого подъема у него хватило на обе следующие пьесы, которые он писал в качестве постоянного драматурга Мангеймского театра, где проработал сезон 1783/84 г. Первой была поставлена пьеса "Заговор Фьеско в Генуе" (1783), второй - "Коварство и любовь" (1784). В том же 1784 г. был начат "Дон Карлос". Обе поставленные пьесы продолжают идеологическую линию "Разбойников". Они несут ту меру революционной пропаганды, которая подсказывалась Шиллеру правильной оценкой общественного роста Германии.

Передовые круги страны жили больше под впечатлением известий из Франции, чем под впечатлением тех скромных сдвигов, которые совершались у них на родине. Дальберг все это великолепно понимал, и подобно тому как он перенес действие "Разбойников" из конца XVIII века в конец XV и остужал по мере сил жар революционных монологов Карла Моора, так и в этих пьесах он приглушал, как умел, насыщавшие их революционные настроения. И все-таки впечатление от пьес было огромное. Особенно от "Коварства и любви", "главное достоинство которой состоит в том, что это - первая немецкая политически тенденциозная драма" (Энгельс). В ней действие происходит в самой Германии, в ней действуют люди, которых каждый мог наблюдать в своем ближайшем окружении, в ней злодейство и эгоизм торжествуют, как они на каждом шагу торжествовали в жизни. Все это заставляло немецкую публику заглядывать с каких-то новых точек зрения во все углы немецкого "отечества" и поражаться тому, сколько там гнездится всякой гнусности.

Шиллер именно этого и добивался. Он вполне сознательно ставил и разрешал общественные задачи на театре, ибо параллельно с созданием все новых пьес Шиллер обдумывал и излагал в теоретических статьях по эстетике театра свои взгляды. В начале 80-х годов он написал несколько статей на общую тему о назначении театра. Шиллер резко отрицательно относится к французской классицистской трагедии, где "котурн превратился в театральный башмак", а "вульгарное приличие вытеснило живого человека". Шиллер требует, чтобы этот "живой человек" стал подлинным героем и объектом театра. В этом вполне реалистическом требовании - первое отличие Шиллера от штюрмеров, которые меньше всего заботились о показе живого человека. Второе отличие заключается в том, что для Шиллера риторические формулы буйного индивидуализма не представляли сами по себе никакой ценности. Он хотел, чтобы слова, звучавшие со сцены, имели практический смысл и били в явно осознанную политическую цель. Театр для него был неким ареопагом, который должен был судить дела людские, когда оказывался несостоятельным или лицеприятным официальный суд. "Сфера подсудности театру, - говорил он, - начинается там, где кончается власть официального закона. Когда слепнет и смолкает на службе у порока справедливость, купленная золотом, когда злодейство сильного издевается над ее бессилием и страх сковывает руку властей, театр овладевает мечом и весами и влечет порок к страшному суду".

Грань между Шиллером и штюрмерами проходит совершенно отчетливо, и это можно объяснить только тесным внутренним родством, которое связывало Шиллера с Лессингом.

Лессинг не дождал премьеры "Разбойников", но нет никакого сомнения, что, если бы он был среди зрителей в Мангейме 13 января 1782 г., он узнал бы в страстных монологах Карла Моора отголоски собственных идей. И еще больше увидел бы он родного в той пьесе, в которой дух его трепещет сильнее, чем во всей остальной шиллеровской драматургии: в "Коварстве и любви". Ибо в ней договорено то, что Лессинг не мог сказать в "Эмилии Галотти".

Драматургия молодого Шиллера, таким образом, восстановила нарушенную штюрмерами естественную эволюцию немецкого Просвещения. Идеология Просвещения постепенно пришла, преодолевая все противоречия, от рационализма в духе Лейбница и Вольфа, через аристократический классицизм Готшета, через демократический реализм, ярко окрашенный национальными моментами у Лессинга, через новый реализм Гете и бесплодное индивидуалистическое бунтарство штюрмеров, к революционному демократизму и реализму Шиллера.

Это был этап. Революционное одушевление передовых кругов немецкого общества, которое отражал в своих пьесах Шиллер, непрерывно подогревалось известиями о той борьбе, которую французское общество вело против абсолютизма и феодализма. И когда грянула во Франции настоящая революционная буря, которая несколькими порывами смела и абсолютизм и феодализм, воодушевление в Германии достигло апогея. Первые вести о революции во Франции гласили, что идет борьба с деспотизмом и с феодальным режимом. И абсолютизм и феодализм были врагами буржуазии. Они мешали буржуазии развернуть хозяйственную предприимчивость и во Франции и в Германии, были живым противоречием догматам просветительской философии, чем-то чудовищно несовместимым с естественным разумом и естественным правом. В этой стадии ничто не мешало немецким передовым кругам восторгаться революцией. Даже столкновение революционной Франции с Германией несколько не умалило у немцев популярности революции. Ибо немецкий абсолютизм выдвинул против французской революции те силы, с которыми та боролась у себя и с которыми в Германии начинали борьбу немецкая буржуазия и немецкий народ. Поэтому пораженчество, особенно после Вальми, было в Германии господствующим настроением.

Все переменилось, когда для немецкой буржуазии стал ясен смысл якобинской диктатуры. Не столько террор как таковой, сколько последовательное осуществление на практике демократических и эгалитарных принципов революции напугало ее друзей в Германии. Как в Англии и Италии, старых поклонников революции привели в ужас санкюлоты, плебеи, т. е. люди, которые хотели не одной свободы и даже не одного равенства и братства, но хлеба, иначе говоря, справедливого распределения несправедливо распределенных материальных ценностей. И не просто хотели этого, но и начинали осуществлять на деле, притом плебейским *способом*, путем насилия. А сопротивляющимся рубили голову, и не только тогда, когда это были головы короля и королевы, но и когда это были головы жирондистов, Демулена, Дантона. Все это не могло не пробудить в буржуазии животного страха. Очень немногие из тех, кто приветствовал революцию на заре ее, остались верны своим восторгам и в разгар якобинской диктатуры. Среди этих немногих были, с одной стороны, люди отвлеченной мысли, Кант и Фихте, а с другой - люди революционного дела, как Георг Форстер. Как должны были отнестись к революции во Франции певец "Разбойников", водрузивший в богемских лесах символический стяг революции, и создатель "Геца", прославлявшего революционные выступления крестьянства?

Тут полностью сказалась отсталость Германии по сравнению с Францией, неподготовленность для революции ее хозяйственной и социальной базы, невозможность мобилизации больших масс во имя революции. Если Клингер и Ленд вступили на путь компромиссов гораздо раньше, если Виланд и Клопшток после первых восторженных приветствий заговорили совсем другим языком, если Гердер смущенно умолк, - все это случилось потому, что они понимали невозможность перехода от теоретических высказываний к практическому делу. То же определило и отношение к революции Шиллера и Гете.

Шиллер не почувствовал, что в победных кликах после взятия Бастилии, в возгласах энтузиазма в ночь на 4 августа во Франции торжествуют его идеалы, те, которым он служил своими первыми драмами. Он не откликнулся на революцию во Франции даже в такой спокойной и умеренной форме, как Виланд. Мало того. В августе 1792 г. французское Законодательное собрание даровало ему право французского гражданства, как и другим борцам за свободу: Георгу Вашингтону, Тадеушу Костюшке, Клопштоку, Клоотцу. Сначала Шиллер был польщен, но, когда в Париже казнили короля, он в порыве отнюдь не революционного негодования вернул свой диплом. Здесь кроется подоплека факта, который так замечательно был раскрыт Марксом: что образы шиллеровых драм были прежде всего "рупорами идей", ибо им нехватало живой опоры, в немецкой действительности.

Гете, как и Шиллер, встретил французскую революцию "филистерскими выходками"; это совершенно справедливо отмечали Маркс и Энгельс. "Выходки" эти заключались в том, что Гете сочинял и ставил в Веймаре на темы о французских событиях фарсы сомнительного художественного достоинства, писал злобные "афоризмы" в классически отточенных стихах. Он пытался высмеять трагические порывы к свободе, равенству и справедливости, которые одушевляли французов и двигали их на революционный подвиг. Все это делалось, в угоду веймарскому придворному обществу. Но революция все-таки научила многому и Гете и Шиллера: и в период подготовки, когда она выражалась только в идеологических течениях, уловленных в их политическом звучании еще раньше Лессингом, и в доякобинский период революции, и в период, якобинской диктатуры. Гете и Шиллер могли пугаться фактов плебейского террора и приходиться в ужас перед карающим, не взирая на лида, правосудием гильотины. Но их политическая слепота, объясняющаяся немецкими общественными условиями, не помешала их творчеству в целом сохранить ярко-прогрессивный характер. Это факт, определяющий целую полосу эволюции немецкой литературы. Шиллер юношей дебютировал "Разбойниками" и закончил свой путь "Вильгельмом Теллем". Обе драмы одушевлены революционным духом. Первая предчувствовала французскую революцию, вторая, в отличие от нее, с полным сознанием - ибо теперь по-другому было невозможно - воспевала республиканские идеалы и революционную борьбу за свободу.

О том, что творчество Гете в главном было направлено к освобождению человечества от всего, что тормозило его силы и его стремление вперед, к торжеству разума, к свободе и свету, - не спорит, кажется, теперь ни один здравомыслящий человек. Смелый экспериментатор, вырывавший у природы одну за другой ее тайны во имя науки; мыслитель, почувствовавший сквозь призму естественно-научного метода революционное значение гегелевской диалектики и великий организующий смысл идеи закономерности всего существующего, полными пригоршнями бросавший на пользу всего человечества эти истины, выраженные то в отвлеченных формулах, то в художественных образах, Гете кристаллизовал в созданиях своего гения воспоминания о французской революции, исторический смысл которой он впервые почувствовал под гул канонады у Вальми. И не из того ли источника черпал свое вдохновение поэт в заключительных стихах "Фауста", для которых он приберег свои заветные мысли, "последнее слово человеческой мудрости": страстный возглас о процветании свободного труда и знаменитый афоризм - "лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день вынужден вести борьбу за них". Когда ему нужно было поведать людям то, что он считал "последним словом человеческой мудрости", Гете забывал филистерские страхи и говорил полным голосом. И в стихах его звучало лучшее, что дала человечеству французская революция. Маркс, который, как и Энгельс, никогда не забывал о филистерской шуйце Гете, тем не менее вполне сознательно поместил его в числе трех самых любимых своих поэтов, рядом с Эсхилом и Шекспиром.

Движение "бури и натиска" потонуло и растворилось в энтузиазме, вызванном в Германии французской революцией. Возврата на старые позиции быть уже не могло. Жизнь шла вперед. Революция во Франции была раздавлена солдатским сапогом Бонапарта. Консульство и империя обратили к Европе новое лицо, несущее не свободу, как революция,

а порабощение. В умственном и художественном развитии Германии это привело к новым сдвигам.

ВЕЙМАРСКИЙ ТЕАТР

В 1775 г., через год после пожара, уничтожившего герцогский замок в Веймаре, там появился Гете. Он пришел, не приняв на себя никаких определенных обязанностей, просто как друг и собеседник герцога Карла-Августа. Молодой, красивый, обаятельный, расточительно одаренный природою, Гете скоро сделался центром придворной жизни. Герцог его очень любил и проводил с ним во дворце или у него на квартире целые вечера, которые проходили в бесконечных разговорах на самые разнообразные темы. Вдовствующая герцогиня Амалия, которая руководила придворной жизнью, быстро сумела привлечь Гете ко всякому рода интимным развлечениям, процветавшим в резиденции. Естественно, что любительские спектакли очень скоро заняли центральное место среди этих развлечений. Гете еще не остыл от драматургических вдохновений, плодом которых были "Гец", "Клавихо", "Стелла"; в портфеле у него был начатый "Эгмонт". Гете стремился к театру. Вероятно, те мысли, которые он должен был раскрыть в "Вильгельме Мейстере", его взгляды на театр, сцену, на актерское искусство, драматургию и в частности на Шекспира уже складывались у него в голове. Ибо роман этот был начат в 1777 г. Нет ничего удивительного, что Гете охотно откликнулся на приглашение герцогини Амалии и быстро втянулся в придворный круг, занятый постановкой любительских спектаклей.

Среди придворных было немало людей, которые не только разделяли увлечения герцогини Амалии, но могли выступать не без успеха в представлениях. Среди актеров, кроме Гете и герцога были брат герцога принц Константин, сама герцогиня Амалия, придворные дамы и кавалеры и с ними вместе знаменитая певица Корона Шретер, бывшая, как и Гете, гостьей веймарского двора. У всех в памяти были живы представления труппы Зейлера и особенно игра Экгофа. Разумеется, о каком-нибудь серьезном репертуаре думать было трудно. Но так как художественное руководство само собою перешло к Гете, то представления получили очень культурный облик. Гете составлял репертуар весьма обдуманно. Среди пьес, которые он ставил, были и фастнахтшпили Ганса Закса, и импровизационные комедии, и пьесы кукольного театра. Он обработал для постановки комедию Аристофана "Птицы". Начал он ставить и свои произведения, которые изготавлял с величайшей легкостью. Сначала это были сценки во вкусе французских пасторалей: "Причуды влюбленного", "Совиновники", потом появились оперетты: "Лиля", "Рыбачка", потом пьеска "Брат и сестра".

Придворные представления в Веймаре задумывались и осуществлялись совершенно независимо от общего направления сценической жизни и театральной эволюции в Германии. Между тем там происходили перемены, которые должны были впоследствии постепенно обновить сверху донизу немецкий театр. Вопрос был в том, что прозаическая драматургия дала стране все, что могла, и требовала уже какого-то коренного обновления. В этой драматургии можно было различать два основных жанра: проблемную драму, начало которой положил Лессинг и которая в первых трех произведениях Шиллера получила свои наиболее яркие образцы, и бытовую мещанскую драму, гораздо более скромное направление, но пользующееся не меньшим успехом. Совершенно так же как за несколько десятилетий до этого в Англии буржуазная драма расцветала параллельно с расцветом буржуазного бытового романа в стиле Ричардсона, так и в Германии буржуазная драма приобрела популярность одновременно с мещанским романом, главным представителем которого был Август Лафонтен. Этот панегирист семейных добродетелей, певец умеренных семейных радостей, заклятый враг всяких увлечений, разумеется, ничего общего не имел со своим великим французским однофамильцем. Но немецкая буржуазия была от него в восторге и с таким же восторгом ходила в театр смотреть пьесы, сделанные по рецепту

лафонтеновских романов. Нужно сказать, что одним из первых драматургов, показавших образцы этого жанра еще до Лафонтена, был не кто иной, как великий Шредер, который писал такие пьесы для пополнения сборов Гамбургского театра. По его стопам пошел другой гениальный актер - Иффланд.

Но в то время как пьесы Шредера и Иффланда были ближе к классическим образцам буржуазной драмы и совершенно свободны от привкуса мещанской пошлости, писатель, который явился их счастливым конкурентом на этом поприще, изливал эту мещанскую пошлость на немецкую сцену целыми потоками. Это был пресловутый Август Коцебу, немецкий драматург и русский шпион, который как раз в годы веймарской службы Гете начинал свою деятельность.

Для популяризации мещанско-сентиментальной драматургии больше всего сделал Мангеймский театр. Он не удержался на высоте проблемной драматургии первых трех пьес Шиллера. Дальберг чувствовал себя не очень спокойно, когда рядом с ним кипело полное политических вызовов творчество Шиллера. Действовал на Дальберга в том же направлении и Иффланд, ощущавший в себе драматургический жар. И Мангеймский театр легко соскользнул на этот удобный, мирный и выгодный путь. Несколько цифр охарактеризуют театральную линию Мангейма лучше, чем длинные рассуждения. В 1781-1808 гг. театр поставил 37 пьес Иффланда, которые прошли в общей сложности 476 раз. В 1788 г. там дебютировал как драматург Коцебу и за двадцать лет поставил 116 своих пьес, которые прошли 1 728 раз. За то же время "Разбойники" прошли 15 раз (это после такого колоссального успеха). "Коварство и любовь" - 7 раз, а "Фьеско" и позднее "Дон Карлос" - по 3 раза. В Дрезденском театре, который шел по следам Мангейма, картина была примерно такая же. Из 1471 вечера в 1789-1813 гг. на долю Иффланда пришлось 143 представления, на долю Коцебу - 334, а Лессинг, Шиллер и Гете вместе прошли только 58 раз.

Оба течения прозаической драмы, однако, начинали уже изживать себя. Проза на сцене казалась слишком обыденной и переставала удовлетворять. Делались даже попытки вернуть на сцену классицистские драмы в александрийских стихах, переводные или оригинальные. Но публика решительно не желала их смотреть. Между тем те новые общественные настроения, которые непрерывно крепились в стране, требовали иного языка и, что важнее, иного тона на сцене, т. е. того, что могла дать лишь драма в стихах. В репертуаре, как мы знаем, было много переводных произведений, написанных в оригинале стихами, прежде всего Шекспир. Но они давались в прозаических переделках. Между тем над художественным переводом Шекспира уже работал А.-В. Шлегель, и театр имел возможность воспользоваться этими переводами. Но даже Шредер не мог на это решиться. В стихах написал своего "Натана" Лессинг, но его голос был услышан не сразу. Лишь в 1787 г. Шиллер начал писать стихами своего "Дон Карлоса", что явилось у него плодом зрело продуманного решения. Он говорил: "По-настоящему нужно бы было все, что хочется поднять над обыденным уровнем, по крайней мере первоначально передавать стихами, потому что никогда пошлое так не бросается в глаза, как когда слову бывает тесно". Шиллер пришел к этой мысли в процессе своего творчества, присматриваясь к жизни.

Но нужно сказать, что прозаические вещи так крепко привились на сцене еще и потому, что за прозу держались актеры. После того как было забыто искусство декламации александрийских стихов, стихи вообще с трудом проникали на сцену. Это мы знаем и по "Гамбургской драматургии". Но во второй половине 70-х годов и в этом отношении стал намечаться некоторый перелом. Такие актеры, как Флек и вторая Софи Шредер, деятельность которых расцвела вполне в начале XIX века, уже теперь пробовали свои силы в стихотворной декламации. Окончательный толчок к переходу немецкого репертуара на более высокий поэтический уровень был дан Веймарским театром, особенно когда директором его сделался Гете и когда в помощь Гете пришел своим творчеством Шиллер.

Однако, прежде чем Гете согласился стать во главе Веймарского театра, театральные дела в Веймаре и личные дела Гете прошли несколько этапов. Любительские спектакли в кружке герцогини Амалии, в которых Гете не имел твердого положения и не мог навязывать свои

точки зрения высокопоставленному любительскому коллективу, довольно быстро потеряли для него интерес. Он отошел от любительских развлечений, а потом надолго уехал в Италию, где его гений созрел окончательно в изучении классического мира и творений ренессансных мастеров. Но так как двор не желал быть совсем лишенным театральных представлений, то была приглашена труппа принцепала Белломо, которая играла зиму в Веймаре, а лето в разных других городах. Пока Гете был в Италии, они каждую зиму развлекала веймарскую публику (1783-1790). Когда Гете в 1788 г. вернулся из путешествия, герцог и герцогиня Амалия вновь стали упрашивать его взять на себя уже настоящее, с оговоренными полномочиями руководство Веймарским придворным театром.

Веймарские придворные круги уже давно ощущали необходимость создания именно придворного театра. Веймару никак не подобало отставать в этом отношении от других равных ему по положению княжеских резиденций. Придворные театры уже существовали не только в Брауншвейге и Штутгарте, но и в Касселе, Стрелице, Шверине, Ольденбурге, Карлсруэ, Дессау и многих более мелких резиденциях. Гете долго обсуждал вместе с герцогом условия, на которых он мог взять на себя управление придворным театром, и основные принципы, по которым театр должен был работать. Герцог принял предложения поэта, и, начиная с 1791 г., Гете взялся за дело, которое было больше четверти века, до 1817 г., одним из его главных занятий. Первые шесть лет театр поглощал у Гете чрезмерно много времени, пока в 1797 г. он не оставил за собой исключительно художественное руководство. А два года спустя в Веймар переселился Шиллер, который охотно стал помогать Гете и в деле художественного руководства. Те немногие годы, которые Шиллер пробыл в тесном общении с Гете, были порою расцвета Веймарского театра. Но когда в 1805 г. Шиллер умер, Гете стал окончательно охладевать к театральному делу и в сущности отошел от него значительно раньше, чем окончился срок его последнего контракта.

В театральной работе Гете в Веймаре две параллельные задачи были поставлены и постепенно получили свое разрешение. Одна была посвящена обновлению репертуара. В этом отношении Веймар очень скоро сделался показательным театром для всей Германии. Те новые произведения, которые там ставились, почти всегда обходили все главные немецкие сцены. Тут Веймар сделал огромное дело общенемецкого значения. Другой сферой деятельности Гете было воспитание актерского мастерства, которому он придавал большое значение.

Свои вещи Гете ставил теперь не очень охотно. В первые пять лет своего директорства он поставил пьесы "Клавихо", "Брат и сестра", "Великий кофта" и "Гражданский генерал". "Эгмонта" уговорил поставить его Шиллер в 1796 г. "Ифигения" была поставлена в 1802 г., "Стелла" в 1806 г., "Тассо" в 1807 г. Из шиллеровских вещей в первые годы был поставлен только "Дон Карлос", из шекспировских до 1799 г. - "Гамлет", "Генрих IV", "Король Джон", все в прозаических переводах. В 1799 г. "Гамлет" был поставлен в классическом переводе А.-В. Шлегеля. Когда Шиллер стал ближе к театру и начал писать для него, постоянно делясь с Гете своими творческими замыслами и прислушиваясь к его мнению, освежение репертуара пошло быстрее. В 1798 г. Веймарский театр был перестроен, и для открытия нового здания был поставлен "Лагерь Валленштейна", первая часть шиллеровской трилогии, в 1799 г. появились на сцене "Пикколомини" и "Смерть Валленштейна". Это совпало с переездом Шиллера в Веймар. В следующие годы были написаны и поставлены "Мария Стюарт", "Орлеанская дева", "Мессинская невеста", "Вильгельм Телль". Гете в это время дал только одну оригинальную вещь - "Незаконную дочь". Зато оба друга вместе с близкими им литераторами обогатили репертуар переводами и переработками чужих пьес. Гете перевел "Магомета" и "Танкреда" Вольтера и переделал "Ромео и Джульетту", Шиллер переработал "Макбета" Шекспира, "Турандот" Гоцци и "Федру" Расина. В переводе Шлегеля был поставлен "Юлий Цезарь", в переводе Фосса "Отелло", в обработке Эйнзиделя две пьесы Теренция - "Андрия" и "Братья", в обработке А.-В. Шлегеля "Ион" Еврипида. Не забывался и более старый немецкий репертуар. Из литературного наследства Лессинга был поставлен "Натан Мудрый". Из классиков испанской драматургии, согласно принятым в те времена

критериям, прежде всего привлекался Кальдерон ("Дон Фернандо, стойкий принц", "Жизнь есть сон", "Великая Зенобия").

О том, какими принципами руководствовался Гете при выборе пьес, он говорил Эккерману: "Для меня был приемлем любой жанр - от трагедии до фарса. Только пьеса должна... во всяком случае быть здоровой и нести в себе известное зерно". В чем заключалось это зерно?

Гете создавал принципы своей театральной эстетики после итальянского путешествия, когда он находился целиком под влиянием классицизма. Классицизм не только направлял его собственное творчество и, начиная с "Ифигении", в большей или меньшей мере влиял на стиль всей его драматургии. Он определял и выбор пьес. Шиллер в некоторых своих пьесах ("Мессинская невеста") также отдал дань классическим влияниям. Их совместная работа не только привела к обогащению репертуара всего немецкого театра, не только прочно ввела в него стихотворные драмы и с ними орудие поэтического воодушевления, поднимающее над стихией обыденщины. Она отражала в известной степени эволюцию общественных и политических настроений в Германии в годы наполеоновского господства. "Орлеанская дева" (1802) и "Вильгельм Телль" (1805) Шиллера знаменуют возвращение поэта к мотивам, политически осмысленным на новом этапе его художественного роста.

После того как он отверг идеи буржуазной революции в дни террора, он вернулся к политическим мотивам, чтобы воспеть в "Орлеанской деве" любовь к родине и борьбу за ее освобождение, а в "Вильгельме Телле" - республиканские идеалы. Это было самым высоким идейным подъемом, возможным в те годы в Германии. "Вильгельм Телль" появился за год до иенского разгрома.

С идейной и художественной стороны деятельности Гете во главе Веймарского театра тесно связана его деятельность как режиссера. В традициях немецкой сцены очень высоко стоял авторитет таких артистов, как Экгоф и Шредер. Гете были прекрасно известны основные начала художественного руководства на театре, которые действовали у Экгофа в Шверине и позднее в Готе и у Шредера в Гамбурге. Гете старался наиболее целесообразно применять принципы Экгофа и Шредера в тех новых условиях развития театра, которые он частью констатировал как объективный наблюдатель, частью старался сам вызвать к жизни. Главные отличия его системы от системы Экгофа и Шредера были таковы. Во-первых, он еще больше, чем оба его предшественника, заботился о создании актерского ансамбля, считая его лучшим залогом художественного успеха. Второе было то, что его актеры должны были получать художественное руководство и художественные указания для игры не только в прозаических пьесах, но и в стихотворных, количество которых увеличивалось все больше и внедрению которых в репертуар Гете придавал принципиальное значение. Последнее обстоятельство вызывало необходимость многочисленных читок и репетиций, имевших целью приучить актеров произносить стихи.

Гете очень любил читки за столом. Они должны были служить нескольким задачам. Прежде всего актеры знакомились с пьесой в целом и центральными образами пьесы, затем у них должна была складываться правильная концепция каждой роли, и, наконец, они должны были усвоить определенный стиль читки, единственно подходящий к данной пьесе. Этому Гете добивался особенно упорно, заставляя проводить до шести репетиций, посвященных исключительно установлению приемов дикции и декламации. Они были тем более необходимы, что актеры - как те, которые остались от труппы Велломо, так и вновь приглашенные - воспитались на прозаических пьесах, в которых был совсем иной тон. В подъемных местах царил выпендрив, переходившая порою в нестерпимую напыщенность. А Гете добивался естественной патетики, которая в стихотворных пьесах была совершенно необходима. Когда в 1792 г. он начал работать над постановкой "Дон Карлоса", то пришел в ужас от того, как его актеры читали шиллеровы ямбы. Он понимал задачу художественного руководителя, как и Витторио Альфьери в Италии, который тоже прежде всего старался приучить своих актеров читать стихи. Оба они требовали чтения медленного, ясного, отчетливого, с такими интонациями, которые давались только при

правильном понимании мыслей автора. А когда доходило до репетиции на сцене, Гете из своей директорской ложи тщательно следил, чтобы слова не только в монологах и диалогах с большими репликами, но и в коротких фразах произносились в нужном тоне. При малейшей фальши из директорской ложи раздавался грозный окрик: "Плохо!" и требовались повторения. Альфьери, такой же олимпиец, в этих случаях посылал к актеру своего секретаря с приказанием передать ему, что он осел.

В глазах Гете правильное чтение стихов имело огромное значение. Он даже придумал графическое изображение пауз, отвечавших разным знакам препинания. Так, запятая выражалась паузой в один такт, точка с запятой - в три такта, двоеточие - в четыре, знак восклицательный - в пять, точка - в семь. Усилия Гете не пропали даром: актеры привыкли читать стихи с выражением и в полном соответствии с мыслью автора, убедительно передавая эмоции действующих лиц.

После нескольких лет работы с актерами Гете решил кодифицировать правила сценического искусства, которые он выработал на практике. Так появились в 1803 г. обширные, составляющие около ста параграфов "Правила для актеров". В них было много глубоких и верных мыслей, много гениальной прозорливости, но в то же время много излишне строгой регламентации, стеснявшей игру актера и не дававшей простора его собственному творчеству. Гете исходил из представления, что театр является неким синтетическим искусством, в котором должны найти применение эстетические нормы и музыки и пространственных искусств: сказывались отголоски мыслей, к которым Гете подходил чисто теоретически в годы работы над "Вильгельмом Мейстером". Они теперь получили опору в большом практическом опыте. Музыкальные критерии, вносимые в декламацию стихов, живописные и скульптурные критерии, вносимые в приемы расстановки актеров на сцене, - все это было очень правильно и давало превосходные результаты.

Гете принимал традиции французского классицистского театра, когда они не противоречили его взглядам, укрепившимся во время поездки по Италии. Он удержал полукруг в мизансценах, требование фронтального положения актеров и некоторые другие правила и тщательно следил за тем, чтобы не страдали колористические эффекты: декорации и костюмы в своей окраске должны были создавать гармоническое целое. Большой художник, он зорко следил за всеми видами искусства на театре. Но Гете вносил в работу с актерами наряду с этими здоровыми принципами ряд совершенно ненужных, обременительных, иногда даже унижительных для актера требований. С годами соотношение между художественной целесообразностью и бюрократическим формализмом менялось к худшему. В поэте и артисте появлялось все больше привычек и манер большого сановника. Он часто склонен был забывать, что художественный руководитель и актеры одинаково служат искусству и являются товарищами по работе. И здесь, как и во многом другом, Гете был "то колоссально велик, то мелочен" (Энгельс). Старые актеры, служившие в Веймаре раньше, встречаясь с молодыми артистами, продолжавшими там работать, любили спрашивать: "А что, Гете все еще разыгрывает персидского шаха со своими актерами?" И в ответ видели неловкое пожатие плечами и сконфуженную улыбку. Быть может, этим объясняется, что хорошие актеры не уживались в Веймаре.

На протяжении четвертьвекового директорства Гете в его труппе побывало немало превосходных актеров. Часть их осталась после ликвидации труппы Белломо. Среди них был Малькольми с тремя дочерьми, из которых младшая, Амалия, вышла замуж за знаменитого Александра Вольфа и вместе с мужем долгое время служила украшением всей труппы. Тут же были молодой Генаст, оставивший драгоценные воспоминания о Веймарском театре, и Христиана Нейман, любимая ученица Гете, оплаканная им после ранней смерти под именем Эфросины. Позднее в труппу вступили в разное время, кроме Вольфа, такие замечательные актеры, как Каролина Ягеман, очень красивая и очень склонная к капризам фаворитка герцога, первая Елизавета в "Марии Стюарт" и первая принцесса в "Торквато Тассо"; Иоганн Граф, первый Валленштейн, принявший эту роль после того, как театру не удалось заполнить для нее Шредера: великий актер опасался, повидимому, не попасть в тон с

вышколенными в чтении ямбов веймарскими артистами. Вольф впервые сыграл Гамлета в переводе Шлегеля. Его жена Амалия была одинаково хороша в ролях Офелии, Джульетты, Ифигении, принцессы Эболи, Марии Стюарт, Орлеанской девы. И как раз Вольф с женою, не выдержав опеки тайного советника, покинули труппу в момент, когда она всего больше в них нуждалась. Правда, их уход оказался и полезным для Веймарского театра. Люди они были очень порядочные и искусство горячо любили. Веймарские художественные начала они пропагандировали в Берлине и тем самым популяризировали дело Гете по всей Германии.

Среди правил, регулировавших театральную дисциплину у Гете, было - мы знаем - много таких, которые для дела были нужны, но для актеров порою чрезвычайно стеснительны. Гете строго требовал, чтобы актеры не играли в других театрах, чтобы не отказывались от выходов, от участия в массовых сценах и в оперном хоре, каково бы ни было занимаемое ими положение. Наиболее строптивые подвергались дисциплинарным взысканиям, штрафам, домашнему аресту и даже отсидке на гауптвахте. Без таких мер, повидимому, трудно было бороться с самоволием актеров. Но этого мало. Дирекция вмешивалась и в частную жизнь актеров. Так, если какая-нибудь актерская супружеская чета приходила к решению разводиться, дирекция считала себя вправе разрешать им это или не разрешать. Но, разумеется, все эти строгости были мелочью по сравнению с тем большим делом, которое Гете совершил в Веймаре.

Веймарский театр в буквальном смысле этого слова сделался образцовым для Германии. Гете отнюдь не стремился к тому, чтобы изолировать его от общих путей развития национального театра. Он всегда стремился к обмену опытом и актерскими приемами: сам посылал на сезон или на два молодых актеров в театры, руководству которых он доверял; и, наоборот, приглашал в свой театр лучших актеров из других театров. Иффланд не раз гастролировал в Веймаре. И Гете каждый раз пользовался его гастролями для того, чтобы разъяснить своим актерам тонкости сценического мастерства. Указания его отнюдь не пропадали даром.

Идеалом Гете было такое исполнение, которое было бы близко к природе, но в котором звучало бы подлинное искусство. Чрезвычайно любопытно, что в самом начале своей деятельности в качестве директора Гете готов был ради этой цели итти на выучку к французской классицистской трагедии. В этом отношении он был совершенно согласен с Вильгельмом Гумбольдтом, который в 1799 г. по его приглашению принял участие в обсуждении вопросов театральной эстетики. Гумбольдт стоял на той точке зрения, что немецкая сцена может заимствовать у французского классицистского театра те приемы искусства, которые могут быть перенесены в нее без ущерба для национальных начал немецкого театра. Той же цели служили сделанные Гете переводы трагедий Вольтера. Эти его взгляды к тому же находили опору в итальянских впечатлениях и прочно легли в основу художественных принципов его театра. Гете мог быть доволен результатами своих усилий. Когда в 1807 г. была поставлена его драма "Торквато Тассо", имевшая огромный успех, Гете обратился к актерам с речью. В ней звучала гордая удовлетворенность достигнутым на поприще служения любимому делу. Гете сказал: "Мы пришли теперь к тому, к чему я хотел вас привести. Теперь природа и искусство находятся между собою в самом тесном союзе".

То, что подразумевал великий поэт под слиянием природы и искусства, не вполне совпадало с тем, за что боролись Лессинг и Шредер. Реалистические моменты ("природа") были подчеркнуты в его воззрениях меньше, чем у них. Идея высокого мастерства ("искусство") была слишком близка к позициям классицизма. Но линия Гете не уводила немецкий театр от того пути, по которому он шел к лучшим достижениям. Она была необходима, ибо в ней был здоровый протест против усиливавшихся мещанских тенденций, тянувших к вульгарности и опошлению в драматургии Коцебу. Немецкий театр нуждался в духовном обогащении и в облагораживающих порывах. Это и давал Гете, пропагандируя драматургию в стихах и приподнятый тон в произведениях.

Его работа открывала новые пути, которые без него открыть было бы трудно.